LA IMAGEN DE LA CIUDAD EN LA EDAD MODERNA

Alicia Cámara Muñoz
Consuelo Gómez López

Editorial Universitaria Ramón Areces

UNED

LA IMAGEN DE LA CIUDAD EN LA EDAD MODERNA

ALICIA CÁMARA MUÑOZ
Catedrática de Historia del Arte (UNED)
CONSUELO GÓMEZ LÓPEZ
Profesora Titular de Historia del Arte (UNED)

Con la colaboración de
MAURICIO VESCO
Profesor Contratado de Historia de la Arquitectura
(Università degli Studi di Palermo)

LA IMAGEN DE LA CIUDAD EN LA EDAD MODERNA

R: 29.366

Editorial Universitaria Ramón Areces

UNED

CREATIVE COMMONS

© EDITORIAL CENTRO DE ESTUDIOS RAMÓN ARECES, S.A.
Tomás Bretón, 21 - 28045 Madrid
Teléfono: 915.398.659
Fax: 914.681.952
Correo: cerasa@cerasa.es
Web: www.cerasa.es

ISBN-13: 978-84-9961-010-8
Depósito legal: M. 30.911-2011

Impreso por: LAVEL, S.A.
Humanes (Madrid)

Impreso en España/ *Printed in Spain*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 11

Primera parte
LA CONSTRUCCIÓN DE UN MODELO

TEMA 1. LA CIUDAD IDEAL EN EL RENACIMIENTO.
Consuelo Gómez López 17

1. La ciudad ideal en los tratados 18
   1.1. El diálogo humanista con la Antigüedad: Vitruvio y Platón.... 18
   1.2. La forma urbana ideal. Los modelos teóricos desde Leon Battista Alberti a Vicenzo Scamozzi..... 21
2. Ciudad y Utopía 30
   2.1. Los modelos espaciales de la utopía..... 30
3. "Retratos" de la ciudad ideal: las ciudades pintadas 36
   3.1. Las taraceas y las tablas pintadas de tema urbano..... 36

TEMA 2. LOS RETRATOS URBANOS EN EL RENACIMIENTO.
Consuelo Gómez López..... 45

1. Símbolo y realidad en la iconografía urbana del Norte de Europa . 47
   1.1. Las primeras vistas de ciudades en libros de W. Rolevinck y J. F. Foresty da Bergamo..... 47
   1.2. H. Schedel y la representación "real" de la ciudad 51
   1.3. La *Cosmografía Universal* de Sebastián Münster..... 55
2. La nueva imagen de la ciudad en la Edad Moderna: el "retrato de ciudad" 58

2.1. La nueva realidad cultural y científica: cuando se unen el arte, la ciencia y la alabanza 58
2.2. Verosimilitud y engaño: el modelo de las vistas de Florencia, Roma y Nápoles 60
2.3. Jacopo de Barbari y la vista de Venecia de 1500 65

TEMA 3. LA IMAGEN DE ROMA. *Consuelo Gómez López* 71

1. La Roma de los jubileos: imagen y propaganda 72
1.1. Los *Mirabilia* y las Guías de peregrinos 72
1.2. El comercio de estampas 76
2. Pintores y dibujantes en Roma 79
3. Formas de ver y representar la ciudad 83
3.1. El poder del símbolo y el peso de la tradición 84
3.2. Roma en los libros impresos 88
3.3. Las primeras representaciones "científicas" de Roma 93

Segunda parte
LA CIUDAD REAL

TEMA 4. LA CIUDAD Y LA MIRADA CIENTÍFICA. *Alicia Cámara Muñoz* 105

1. Medir para dibujar 109
1.1. El círculo, símbolo y medida del espacio urbano 112
1.2. Los instrumentos científicos 115
2. Los sistemas de representación y la posición del ojo 118
3. Los grandes planos urbanos de los siglos XVII y XVIII 123

TEMA 5. LA CIUDAD EN PALACIO. *Alicia Cámara Muñoz* 131

1. Imágenes de dominio en los grandes palacios italianos 138
1.1. Florencia 139

1.2. Caprarola y Roma 140
2. La monarquía y la nobleza hispánicas 144
2.1. Las vistas perdidas de las casas del rey 146
2.2. El palacio de un noble 149
3. Libros y tapices 151

TEMA 6. LOS SIGNOS DE LA GRANDEZA URBANA: EL *CIVITATES ORBIS TERRARUM*. *Maurizio Vesco* 159

1. La ciudad del poder 160
2. La vista de la ciudad como manifiesto arquitectónico 166
3. *Urbs Ipsa Moenia Sunt*: fortificaciones y ciudades en el *Civitates*. 174
4. Ciudades en guerra 178

Tercera parte

FORMAS DE APROPIACIÓN

TEMA 7. LA CIUDAD QUE DIBUJAN LOS INGENIEROS. *Alicia Cámara Muñoz* 187

1. Necesidades del ejercicio del poder: la exactitud del retrato urbano 193
1.1. La muralla y los planos vacíos 198
1.2. La ciudad en el territorio 200
2. Códigos de representación 202
2.1. La ciudad en los atlas militares 202
2.2. Los modelos de bulto 206
3. La ciudad en los tratados de arquitectura militar 209

TEMA 8. NUEVAS, ENEMIGAS O DESCONOCIDAS. *Alicia Cámara Muñoz* 217

1. Las nuevas ciudades en Europa y América 219
1.1. Planos de fundación y renovación urbana entre los siglos XVI y XVIII 221

2. La imagen de las ciudades enemigas 225
2.1. Argel y Estambul 225
2.2. Los dibujos de los espías 228
3. Descubriendo al otro 232
3.1. La ciudad en las expediciones científicas del siglo XVIII 241

TEMA 9. LA *VEDUTA* Y EL VIAJE. *Consuelo Gómez López* 245

1. Viajeros de la Ilustración: la Italia del *Grand Tour* 247
1.1. El viaje a Italia en la Edad Moderna: de los peregrinos al viajero adinerado 247
1.2. Italia y sus ciudades, vistas y descritas 248
2. Holandeses en Italia: el origen de la *Veduta* 249
2.1. El camino hacia la *Veduta* 249
2.2. Gaspar van Wittel y Luca Carlevarijs. La moda de las vistas urbanas 252
3. El vedutismo veneciano del siglo XVIII: Canaletto, Guardi, Bellotto 259
3.1. Canaletto: vistas reales y vistas inventadas 259
3.2. La fortuna de la *Veduta* 263
4. *Vedute* de Roma 266

INTRODUCCIÓN

Alicia Cámara Muñoz

Muchas imágenes urbanas se han ido quedando en los bordes de la historia del arte. Centrándonos en la Edad Moderna, que es la que estudiamos en esta asignatura, no nos referimos con esa afirmación a las imágenes de Roma, a las ciudades ideales del Renacimiento, a las que sirven de fondo a narraciones históricas o religiosas de grandes maestros, ni a las que hicieron Leonardo da Vinci o Piranesi. Esas son incuestionables ya desde los inicios de la historiografía del arte, cuando Vasari se ufanaba de la vista que había hecho de Florencia narrando el asedio de las tropas imperiales. Pero en este manual nos vamos a referir, además de a esas imágenes, a otras, en principio más ajenas a los discursos historiográficos del arte, como las que van ligadas a la cartografía, a la ilustración de viajes o estudios científicos, o aquellas que permanecieron secretas por siglos, como las que dibujaron los ingenieros militares, tantas veces autores de tratados en los que hay que buscar la ciudad ideal de la época moderna.

Desde distintos puntos de vista, ampliamente discutidos desde hace unos años por los historiadores, nos moveremos entre arte y ciencia, en ese territorio común de la imagen, pero también de la descripción literaria. Porque si la imagen construyó una "realidad" de las ciudades, más o menos subjetiva o magnificada, no fue menos responsable la palabra de que en el imaginario colectivo determinadas formas urbanas se identificaran con modelos de perfección. También hay que entender la imagen urbana ligada al territorio, a la cartografía en un sentido amplio, hasta devenir en el género corográfico. Todas esas imágenes son expresión de poder, el del científico, el del curioso, el del mercader… y por supuesto el del gobernante. Dominar la ciudad mediante la imagen científica como hizo Francesco I de Médicis gracias a la imagen de Florencia que le dedicó Bonsignori en 1584, fue tarea de príncipes. Lo mismo que lo era fundarlas, y en ese caso darles un nombre que las ligara eternamente a su fundador. Así por ejemplo, la Filipoli que le proponen fundar a Felipe II, o la Cosmópolis de Cosme de Médicis, todas recordando en definitiva la Alejandría de Alejandro Magno. Al fin y al cabo, las ciudades engrandecían reinos, y unas tierras bien pobladas de ciudades prósperas garantizaban unos súbditos en paz amantes de los buenos gobernantes. Difundir este mensaje con imágenes fue uno de los objetivos de los estados de la época moderna.

El soporte material para esas imágenes respondió a su finalidad y condicionó su difusión y su valoración. Veremos dibujos, grabados, libros impresos,

atlas manuscritos, frescos en los palacios, cuadros,... y en cada caso eso habrá podido determinar la forma en que la historiografía las ha incorporado a su discurso. También el perfeccionamiento de los instrumentos de medición afectaría de manera determinante a la fiabilidad en la representación del espacio urbano, permitiendo la creación de imágenes cada vez más científicas, en un proceso en el que los ingenieros jugaron un papel determinante. Sin embargo, en los siglos que estudiamos, muchas de las descripciones urbanas siguen siendo herederas de las "laudatio" de las ciudades de la Edad Media, en las que no faltaban las alabanzas a la antigüedad, a la grandeza de los edificios y otras cualidades que iremos viendo también en los temas del libro.

Los creadores de las imágenes urbanas, tanto en la Edad Moderna como en la Contemporánea, pueden poner su foco de atención en la ciudad de los edificios, ya sea la Roma renacentista o el París decimonónico, o en la ciudad de los ciudadanos, que es la que vemos en obras como puedan ser el Santo Tomás de Villanueva niño de Murillo en las calles sevillanas, o la pareja que se besa en la fotografía *Le baiser de l' hôtel de ville* de Robert Doisneau. Sobre esa ciudad de los ciudadanos, a la que vamos a atender menos, pero que está siempre presente, basta leer a Aristóteles, que define la ciudad como una "conformidad y ajuntamento de ciudadanos", o a Joan Costa, quien en *El ciudadano* (1575) escribía que lo mismo que la casa era quienes la habitaban (matrimonio, hijos y criados) y no el edificio, y la iglesia no eran las paredes, sino la congregación de los fieles, "por ciudad no entendemos, como el vulgo, los muros, cerco y edificios, sino el ayuntamiento de los que están aparejados a vivir bien en ella". En ese sentido se podría decir que *El Entierro del Conde de Orgaz* de El Greco, es una imagen urbana. Las imágenes que conservamos de ciudades desiertas serían la otra cara de la moneda, de las que la historia del arte tiene mucho que decir, pero también de ciudad y ciudadanos hablan la geografía, la antropología, la filosofía, la historia,... Así que quienes estudien esta asignatura se enfrentarán a la necesidad de una comprensión desde la interdisciplinariedad.

La ciudad tiene mucho que ver también con el viaje, porque descubrir las ciudades a través de la imagen, o viajar a ciudades lejanas suponía enfrentarse a lo desconocido, al otro. Viajes de exploración y descubrimiento, científicos, impulsados siempre por el deseo de conocer en cualquiera de sus formas, instrumentalizaron la ciudad. Cuando los viajeros dejaron de ser sólo los ingenieros, los científicos, los artistas, los nobles, los descubridores, los militares... para generalizarse el viaje como una forma de educación de las clases superiores, aparecen las vistas creadas para el viajero, que se lleva en el baúl la imagen de la ciudad que ha paseado a su regreso del Grand Tour. Así se cerrará un ciclo que se inició con los grabados del siglo XVI, para ese "viajero" que no se mueve del sillón y no cruza una frontera, hasta la incorporación del viaje como signo de cultura entre grupos de población ajenos a los grandes viajeros que siempre habían existido. Por otra parte, los viajeros con una guía en el bolsillo no son ninguna novedad de nuestros tiempos, porque las

guías de Roma para peregrinos, con su pequeño formato, facilitaron la visita de esa ciudad santa desde el siglo XVI. Viajar acompañado de la imagen de la ciudad que se va a visitar y que condicionará lo que el viajero seleccione en su visita fue un fenómeno generalizado desde el siglo XIX y fueron apareciendo las guías de la editorial alemana Baedeker, las Guides Bleus francesas o las del Touring Club italiano. Lógicamente, en las guías turísticas fue la ciudad anterior al siglo XIX la que se difundió perfectamente acotada, pues es la que buscaban los turistas. Incluso cuando en una ciudad hay más de un núcleo histórico, por ejemplo unas ruinas de la Antigüedad y una zona barroca, si están alejados, el turista verá con naturalidad que el callejero entre ambas desaparezca. Por otra parte, el mundo contemporáneo trajo también otro tipo de "viajero", el del paseante en la propia ciudad que se asocia con la modernidad, con figuras como el *flâneur*, ese paseante parisino que fascinaría a Walter Benjamín, el que ya no busca monumentos, como diría Baudelaire en *El pintor de la vida moderna*, sino a la gente, a lo que le despierta curiosidad, pero observado desde la distancia. Es cierto que en las imágenes de la Edad Moderna predominó la ciudad de los edificios, pero en ningún caso eso significó que sus habitantes no aparecieran, a veces incluso como personajes principales del "teatro" urbano, para recordarnos el transcurrir de la vida.

El estudio de las imágenes urbanas ofrece un campo muy rico de interpretaciones, porque analizándolas podríamos llegar a la elaboración de discursos sobre el poder y el conocimiento, sobre la ciencia, sobre el gusto, sobre lo imaginado y lo real, sobre la identidad y la alteridad, sobre el progreso, sobre la sociedad, o sobre la vida del ciudadano, por no citar lo inmediato, como son los signos de la grandeza urbana tal como se fueron definiendo entre los siglos XV y XVIII.

U.N.E.D. Centro Asociado BIBLIOTECA LAS PALMAS

Primera parte

LA CONSTRUCCIÓN DE UN MODELO

TEMA 1

La ciudad ideal en el Renacimiento

Consuelo Gómez López

- La ciudad ideal en los tratados:
  - El diálogo humanista con la Antigüedad: Vitruvio y Platón.
  - La forma urbana ideal. Los modelos teóricos desde Leon Battista Alberti a Vicenzo Scamozzi.
- Ciudad y Utopía:
  - Los modelos espaciales de la Utopía.
- "Retratos" de la ciudad ideal: las ciudades pintadas.
  - Las taraceas y tablas pintadas de tema urbano.

Introducción

La cultura del Humanismo otorgó a la ciudad un papel esencial en relación con la vida del hombre. La convirtió en el centro de una sociedad renovada, para la que pronto surgió la necesidad de buscar una forma y una imagen nuevas, capaces de representar simbólicamente una realidad social y política acorde con la nueva concepción del hombre a la que había dado forma el pensamiento humanista. En la Italia de la segunda mitad del siglo XV la ciudad se convirtió por esta vía en un tema de interés prioritario para príncipes, humanistas y artistas, ocupados en hacer de la misma un espacio representativo de los nuevos modos de organización social, cultural y política. Se requería para ello desarrollar la nueva idea de ciudad, construyendo para la misma una imagen a su medida.

En este contexto, el retorno a los modelos de la Antigüedad grecolatina y la nueva cultura figurativa se convirtieron en las principales fuentes de inspiración, proporcionando los modelos necesarios para la creación de la nueva iconografía de la ciudad. El redescubrimiento y estudio del *De Architectura* de Vitruvio, de los textos filosófico-políticos de Platón y Aristóteles, o la lectura de autores como Plinio, Tácito, Plutarco y Varrone, estimularon en los humanistas la reflexión sobre el estado perfecto y les proporcionaron la inspiración necesaria para formular sus teorías sobre su idea de la ciudad. De ellos adoptaron los conceptos acerca de la sociedad y el individuo, la preocupación por la vida ciudadana y por cuestiones relacionadas con la organización espacial de la ciudad. Tengamos en cuenta que si por algo se caracterizó el Renacimiento fue por el diálogo que los humanistas mantuvieron con la Antigüedad, el cual les llevó a convertir ciertos textos grecolatinos en verdaderos referentes filológicos para la construcción de imágenes, fenómeno que dejaría su impronta en la iconografía de la ciudad. De entre todos ellos las referencias a Platón y Vitruvio desempeñaron, como a continuación veremos, un papel fundamental en la definición de la imagen de la ciudad ideal.

1. La ciudad ideal en los tratados

1.1. *El diálogo humanista con la Antigüedad: Vitruvio y Platón*

Por encima de sus diferencias, fueron dos los elementos que caracterizaron las diversas formulaciones de ciudad ideal que surgieron en el Renacimiento: el intento de crear un estado perfecto que garantizase la armonía entre las diversas esferas de la vida ciudadana (política, económica, religiosa, social, cultural, etc.) y el interés por dotar a ese estado de una imagen ordenada y bien pla-

nificada, organizada racionalmente de acuerdo a los principios de la geometría y la nueva perspectiva pictórica. Una ciudad perfecta que se ofreciese como modelo de lo que podemos denominar "el arte del buen gobierno". Fue en la búsqueda de una correspondencia entre el concepto y la imagen, o lo que es lo mismo, entre el estado bien gobernado y bien organizado, dónde encontró su sitio la imagen de la ciudad ideal del Renacimiento, configurada como un modelo de perfección. Los tratados sobre el tema se convirtieron así en verdaderos libros de política, dónde se planteaban temas relativos a la higiene urbana, la salubridad, la defensa o el aprovisionamiento de la ciudad, existiendo en todos ellos el deseo común y la necesidad de racionalizar el espacio urbano, tanto en el plano legislativo como en el de su imagen.

Los teóricos de la ciudad ideal encontraron su fuente de inspiración principal en los libros IV a VII del *De Architectura* de Vitruvio, en los que el autor latino exponía aquellos elementos que debían ser tenidos en cuenta en el diseño de la ciudad. Su ideal urbano era el de una ciudad "sana, cómoda y bien defendida", es decir, regida por principios de funcionalidad, con calles "orientadas en sentido opuesto a la dirección de los vientos, más saludables y favorables a la defensa", entre las que se interpolarían edificios públicos y religio-

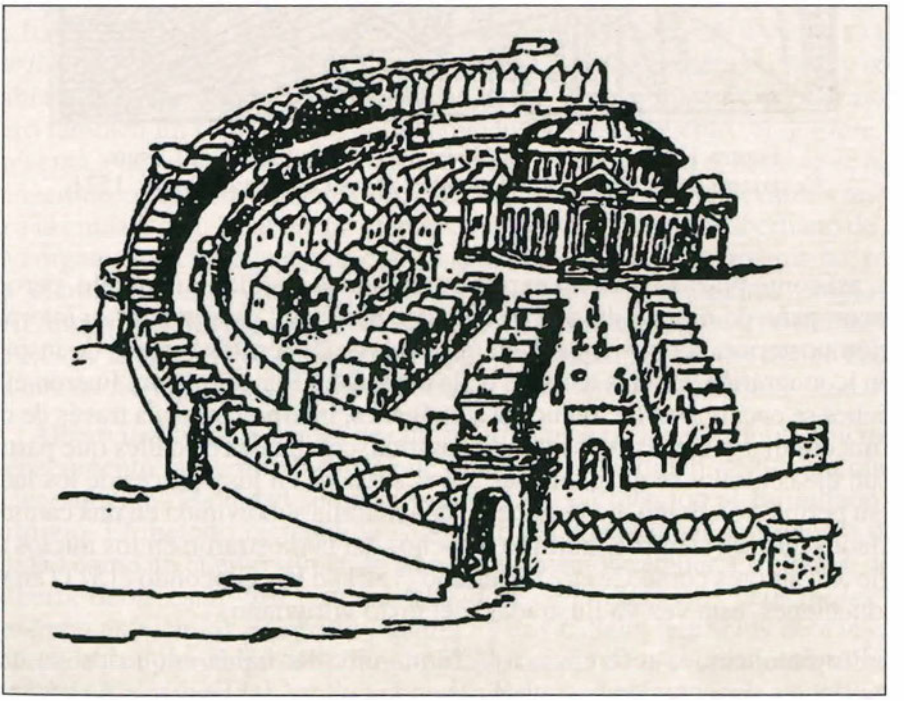


Figura 1.1. Interpretación de la ciudad vitruviana por Fra Giocondo en su traducción de la obra *De Architettura*. Venecia, 1511.

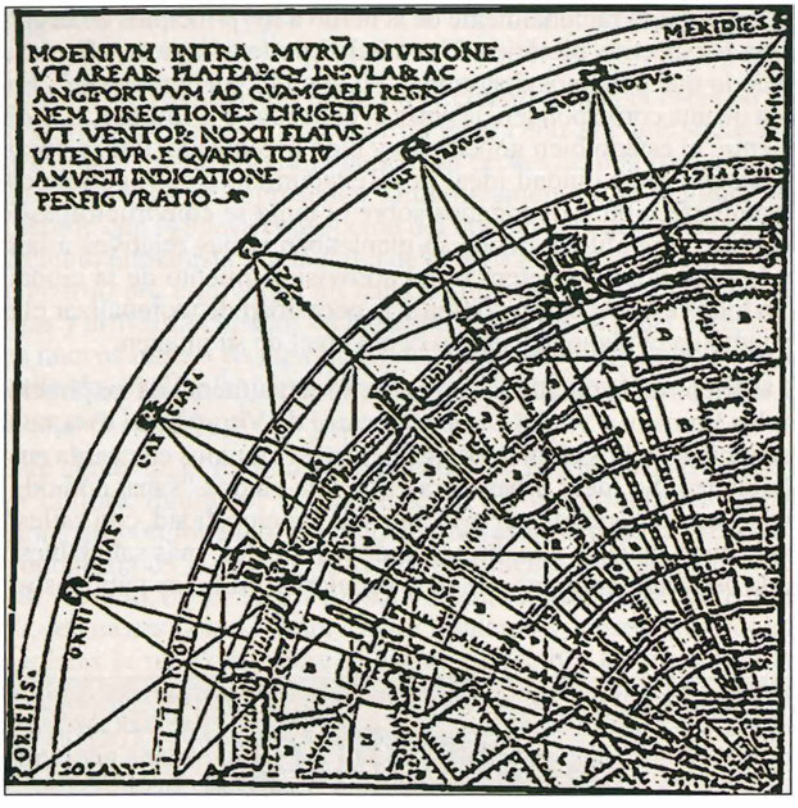


Figura 1.2. Interpretación de la ciudad vitruviana por Cesare Cesariano en su traducción de la obra *De Architettura*. Como, 1521.

sos, así como plazas. Vitruvio expresó con mucha claridad su modelo, pero no le acompañó de ningún diseño, lo que dejó abierto el campo para su interpretación posterior, convirtiéndose en una de las más fértiles fuentes de inspiración iconográfica para los teóricos de la ciudad del Renacimiento. Fueron ellos quienes se encargaron de traducirla a imágenes, interpretándola a través de una forma circular y una estructura radiocéntrica, compuesta de calles que partían de un eje central y se dirigían a las torres situadas en los vértices de los lados de su perímetro urbano, generalmente una muralla subdividida en una cantidad de lados que era siempre múltiplo de ocho. Así la mostraron en los inicios del siglo XVI autores como Cesare Cesariano (1521) o Fra Giocondo (1511) en sus traducciones, esta vez ya ilustradas, del texto vitruviano.

Por entonces, la referencia a la forma circular había adquirido ya unas importantes connotaciones simbólicas en la cultura del Humanismo renacentista y había calado en el proceso de definición de los conceptos a través de las imágenes. El fundamento de todo ello hemos de buscarlo en la recuperación

que se hizo desde el Humanismo del pensamiento platónico y, más concretamente, del concepto de ciudad entendida como microcosmos, al que se uniría la concepción medieval de Cristo entendido como un cuerpo cósmico-esférico del que, según el pensamiento de San Agustín, participaría el hombre y al que debía elevarse para alcanzar la divinidad. Todo ello desembocó en la idea humanista de la consideración del hombre como reflejo del universo, como microcosmos, dando lugar a la insistencia renacentista en los elementos centralizados y circulares como forma simbólica. Su influencia sobre los intentos de definir una idea y una imagen de ciudad ideal resultaría de todo punto esencial durante el Renacimiento como a continuación veremos.

1.2. *La forma urbana ideal. Los modelos teóricos desde Leon Battista Alberti a Vicenzo Scamozzi*

La ciudad ideal de Leon Battista Alberti

El primer tratado que afronta el tema en estos términos es el de Alberti, con quien se inaugura de forma emblemática la literatura artística del siglo XV en Italia. Alberti retoma el diseño de la ciudad en los libros IV y VIII de su obra *De Re Aedificatoria*, (h. 1450), planteando una ciudad que debía ser, tal y como había expresado Vitruvio, un espacio en el que el hombre viviese en armonía, pero también un reflejo de la correspondencia existente entre el hombre y el universo, pues si a la luz de la nueva teoría antropocéntrica el hombre se había convertido en el centro del mundo, éste representaba un microcosmos respecto a la ciudad, de la cual era un elemento activo. El concepto albertiano de ciudad organizado como una gran casa, y ésta a su vez como un organismo, remitía claramente a la correspondencia del todo con las partes propia del pensamiento platónico, estableciendo una relación entre el cuerpo humano, el edificio y la ciudad que se convirtió en un verdadero referente estético basado en una nueva teoría de las proporciones de base antropocéntrica.

Alberti incorporó a su idea de ciudad principios racionalizadores típicos del Renacimiento, así como las ideas de belleza y comodidad, al tiempo que su planteamiento de ciudad se hacía más preciso en relación al formulado por Vitruvio. El método racional de Alberti se plasmará en su concepción de la ciudad como un cuerpo sometido a una organización regular. La ciudad, decía Alberti, debía estar "*trazada con claridad, con bellas vías principales que desemboquen en las puertas o puentes*" y sus calles y edificios debían estar sometidos a un principio de jerarquización, reflejo de la propia jerarquización social de la ciudad, que los relacionaba entre sí como partes de un todo. Las calles, "*anchas y rectas*" se dividían en tres categorías: las principales, las secundarias y las "*calles que son como plazas*"; y asimismo los edificios

podían ser de tres categorías: públicos, casas de ciudadanos influyentes y casas populares. Éstas debían seguir una misma disposición y ser simétricas con respecto a la vía y al resto de los edificios, de modo que la ciudad, así ordenada, resultaría a la par cómoda y bella. Además, Alberti concedería una gran importancia al edificio y a su ubicación, contribuyendo a entender la ciudad como un todo en el que las calles y los edificios se complementaban, aportando una visión urbanística en planta y en alzado, basada en relaciones geométricas. La ordenación racional del espacio adquiría de este modo una dimensión estética, quedando incorporada a la imagen de la ciudad ideal.

Pero pese a su gran relevancia teórica, la ciudad ideal de Alberti careció de imágenes que la ilustrasen, dejándola un tanto incompleta. El problema fue resuelto por los tratadistas posteriores, quienes siguiendo la tendencia que caracterizó a las obras de finales del siglo XV, acompañaron sus teorías con representaciones que traducían en imágenes sus palabras, llegando incluso a producirse en este tipo de obras una preponderancia de la imagen sobre el texto.

La Sforzinda de Antonio Averlino "Filarete"

El primer autor que concretó en imágenes una ciudad ideal durante el Renacimiento fue Antonio Averlino, "Filarete" quién entre 1452-64 escribió su

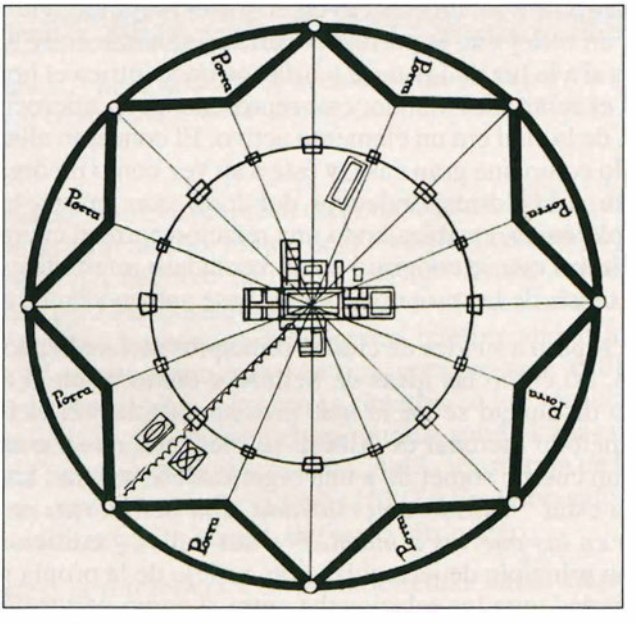


Figura 1.3. Antonio Averlino "Filarete". La ciudad de Sforzinda en el *Trattato d´Architecttura*, (escrito h. 1457-1464). *Codex Magliabechanus* (Florencia).

Trattato d'Architettura, dónde proponía crear una ciudad "*bella, buena y perdurable*", a la que denominó *Sforzinda*. Se trataba de una ciudad cuyo plano estaba basado en dos cuadrados superpuestos, de manera que generaban un octógono inscrito en una circunferencia (un foso circular de defensa), dando lugar a un diseño que el propio autor denominó "averliano". La estrella de ocho puntas que generaba la intersección de los cuadrados se vería inscrita en un círculo que delimitaba la muralla, con torres cilíndricas y puertas en los ángulos y calles que convergían en el centro de la ciudad y que serían interrumpidas por plazas, asumiendo así lo que ya era un "tópico" dentro del diseño renacentista de la ciudad ideal.

En el interior de Sforzinda Filarete ubicó las puertas y los edificios públicos, de forma cuadrada y rectangular, dispuestos simétricamente y de forma ordenada. En el centro, las sedes del poder civil y eclesiástico –palacio y cate-

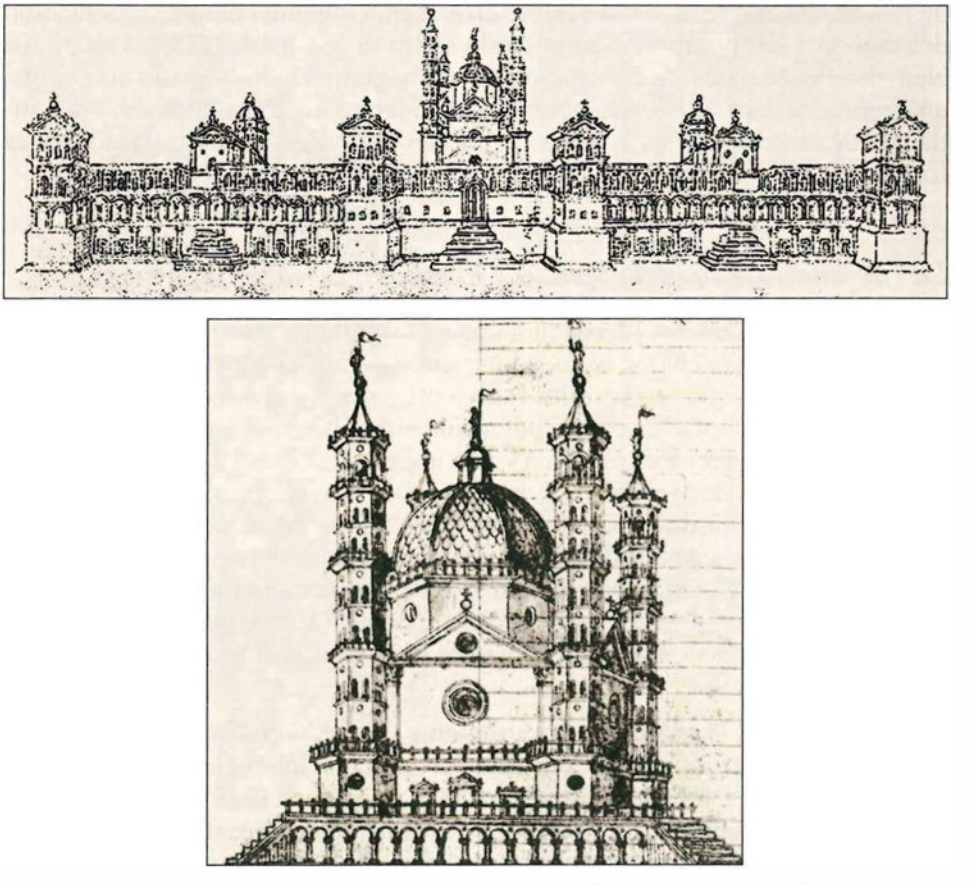


Figura 1.4. Antonio Averlino "Filarete". Hospital de la ciudad de Sforzinda. Vista general (arriba) y detalle del cuerpo central del hospital (abajo). *Codex Magliabechanus* (Florencia).

dral–, que desde su ubicación dominaban la ciudad, circundada de verdes y fértiles colinas y próxima a un río que aseguraba sus posibilidades de abastecimiento. Junto a ellos se ubicaba el Hospital Mayor, único edificio de la ciudad que fue llevado a la práctica y, completándolos, dos edificios puramente fantásticos dotados de gran simbolismo: el palacio del Vicio y la Virtud y el Laberinto, emblema del universo y de la dificultad del hombre para comprenderlo. La ciudad ideal de Sforzinda presentaba así una dicotomía esencial entre la planificación de aspectos muy concretos y reales de la vida ciudadana y otros más propios de una ciudad imaginada, de carácter fantástico.

Pero más allá de esta particularidad, lo cierto es que con Sforzinda la ciudad ideal se concretó en imágenes y que con ella Filarete consiguió ir más allá, proporcionando un "modelo de imagen" que tenía como referente teórico a Alberti, y a través de él, a Vitruvio y a Platón. Con su diseño recogió la "tendencia a la circularidad" y la doctrina del centro que, retomando las doctrinas de la Antigüedad, se hizo tan célebre en el Renacimiento como representación del mundo y del hombre, incorporando sobre lo que había hecho Alberti dos elementos esenciales: la concreción de la imagen y el simbolismo con el que aparecía asociado su trazado geométrico. Filarete inició así una serie de ciudades ideales originadas a partir de un ideograma geométrico basado en la forma de estrella.

La racionalización del espacio y el triunfo de la geometría

A partir de su diseño fueron numerosos los tratados que ilustraron sus formulaciones sobre la ciudad ideal, adquiriendo así un "compromiso visual" con su discurso teórico. En todas ellas estuvo presente el intento de racionalizar el espacio urbano y dotarle de una dimensión simbólica mediante imágenes que recreaban con variaciones una idea y una imagen de ciudad que seguía la línea ya descrita por Alberti y Filarete. El *Tratatto d'Architettura*, (1495) de Francesco di Giorgo Martini, con el que se cierra la fase quattrocentesca de la producción de tratados de arquitectura, fue una de dichas obras. Con ella se inauguraba un nuevo género, el de los tratados de arquitectura militar, que habrían de tener un gran éxito en el siglo siguiente, donde las cuestiones relativas a la formulación teórica de la ciudad cedían en ocasiones su importancia ante otras de carácter práctico.

La obra de di Giorgio fue profusamente ilustrada por Fra Giocondo y en ella se presentaba una ciudad construida proporcionalmente en torno a un centro, bien fuese a través de un trazado radial o a través de su organización a partir de un eje de simetría. La ciudad estaría conformada por un polígono regular amurallado, con su centro ocupado por la plaza principal, un espacio geométricamente definido y proporcionado en el que se ubicarían la catedral y el palacio del príncipe, introduciendo como novedad un trazado de su interior en damero, con manzanas de casas distribuidas regularmente.

Además, Francesco di Giorgio incorporó como novedad a la teoría urbanística del Renacimiento la asimilación del cuerpo humano a la ciudad y a la arquitectura, proponiendo una ciudad radial cuya forma remitía simbólicamente al universo, al que debía considerarse como modelo de perfección al ser obra de Dios. "*La ciudad* –decía di Giorgio– *tenía juicio, medida y forma de cuerpo humano*". El teórico asumía así en su obra la alusión al círculo y el cuadrado como modelos geométricos de perfección, así como a las nuevas consideraciones técnico-militares aplicadas a la forma de los baluartes, dotando a la ciudad de un sentido más realista. El simbolismo y la funcionalidad quedaban de este modo unidos, adquiriendo una gran difusión y auge entre los posteriores planteamientos de ciudad ideal fortificada realizada por arquitectos e ingenieros militares.

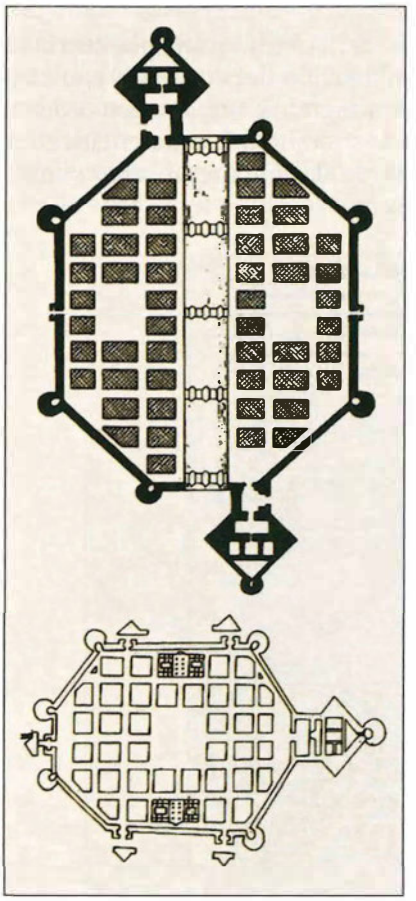


Figura 1.5. Francesco di Giorgio Martini. Diseños de ciudad ideal. *Tratado d´Architettura*, 1495.

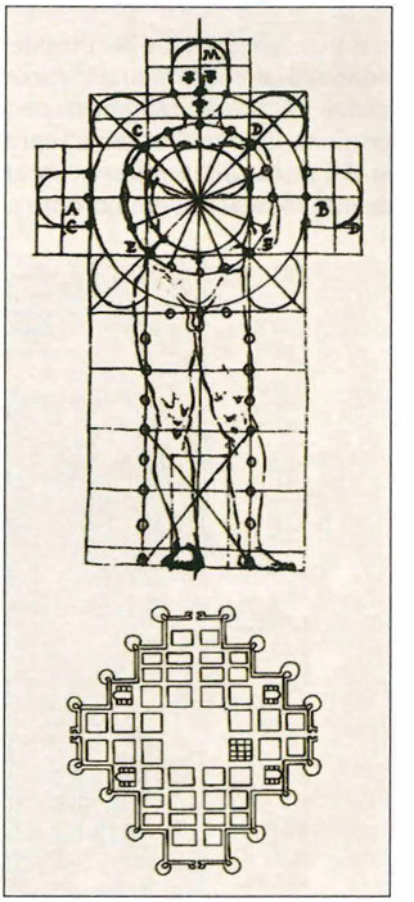


Figura 1.6. Francesco di Giorgio. El hombre inscrito en la planta de un edificio y diseño de ciudad ideal. *Tratado d´Architettura*, 1495.

A mediados del siglo XVI los tratados que abordan el tema de la ciudad se reparten en dos grandes grupos: los libros de arquitectura civil, que abordan el tema del emplazamiento urbano y las características de los edificios, y aquellos otros de arquitectura militar en los que se continúa el interés por la ciudad y su trazado geométrico. Entre ellos figuran nombres como G. Lanteri, G. Maggi, G. Castriotto, B. Lorini, F. De Marchi o J. De Perret. En sus obras fue común la recurrencia a la forma poligonal tendente a la circularidad que había sido aceptada desde los primeros comentarios e interpretaciones de Vitruvio como forma ideal para la ciudad, en tanto que aunaba factores de carácter representativo y funcional, recogiendo la tradición clásica respecto a la consideración de un cosmos perfecto centralizado que se expresaba a través de figuras generadas a partir de un módulo radial. El círculo se convertía así en un símbolo metafísico y matemático-geométrico en conexión con el Neoplatonismo, en el que la relación orgánica de las diferentes partes otorgaba una armonía que era reflejo del cosmos.

En esta línea haría su propuesta B. Peruzzi (1540), quién plantearía una ciudad radial conformada a partir de la combinación del cuadrado y el círculo, haciendo de su imagen una especie de cosmograma, una imagen ordenada y perfecta del mundo, cuya representación nos remite a la emblemática imagen del *uomo ad circulum* con la que Leonardo da Vinci representó simbólicamente la relación del hombre con el Universo.

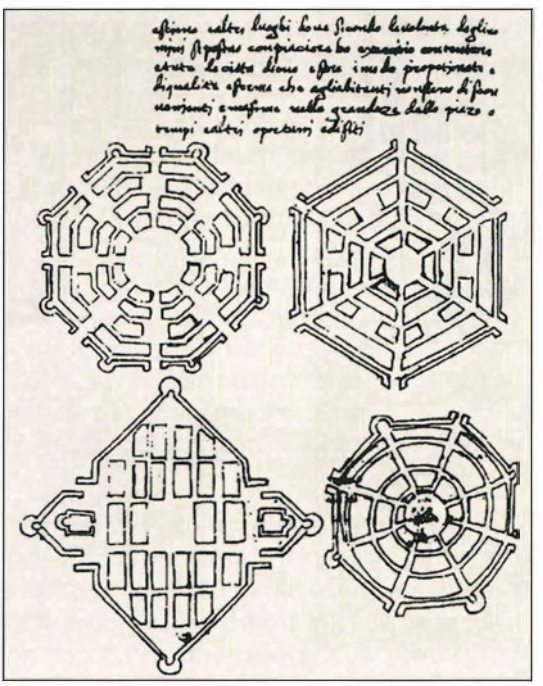


Figura 1.7. Baldasare Peruzzi, Diferentes geometrías aplicadas al diseño de la ciudad en la obra *Trattato di Architettura militare* (1540).

Estas consideraciones coincidieron en el tiempo con la imperiosa necesidad de modificar unas fortificaciones que, con los avances de la técnica armamentística, resultaban un tanto inoperantes. Tradición y funcionalidad se conjugaron entonces para otorgar una imagen de ciudad ideal que quedó clara en sus contornos, pero no tanto en lo que se refiere a su trazado interno, pues en este tipo de planteamientos los teóricos acogieron sin problemas la nueva formulación de Alberti respecto a la idea clásica de circularidad, con sus connotaciones simbólicas, pero discreparon respecto a su distribución interna, elemento para el que Vitruvio no había proporcionado instrucciones precisas. En su defecto, se asumirían las tramas radiocéntricas u ortogonales, proporcionando a la ciudad una forma e imagen racionalizada a través de la geometría. Centralidad, ordenamiento y jerarquía se convirtieron así en los principios generadores de la forma y la imagen de la ciudad.

Ejemplo de ello serían las propuestas de ingenieros como Pietro Cataneo quién, en sus *Quattro libri del l'Architettura* (Venecia, 1554), propondría una serie de planos de ciudades ideales basadas en polígonos regulares, entre las que destaca la imagen de una ciudad rodeada de un perímetro amurallado, con baluartes pentagonales, cuyos edificios quedaban organizados geométricamente en forma de damero a partir de una plaza central, dando cabida en algunas de las manzanas, a otras plazas secundarias. Y asimismo se expresarían teóricos

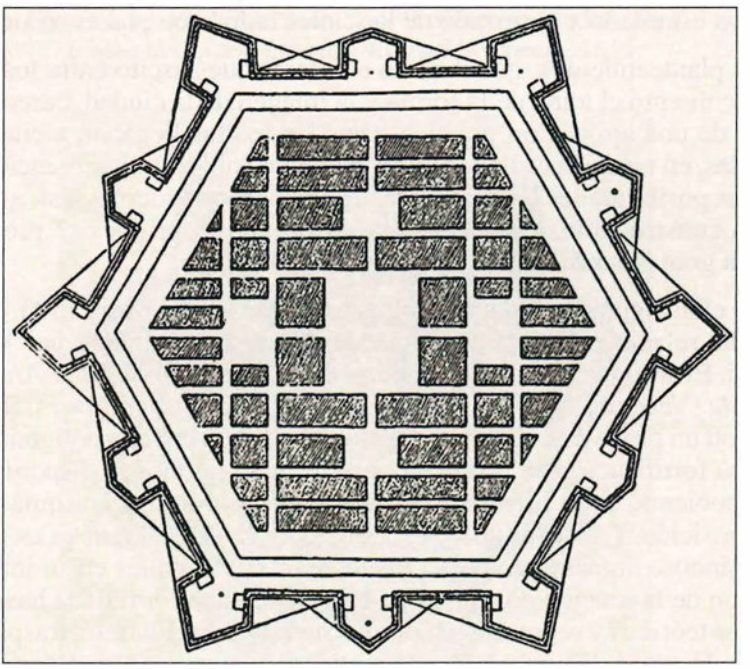


Figura 1.8. Pietro Cataneo. Plano de ciudad ideal fortificada.
Quattro primi libri d´Architettura, Venecia, 1554.

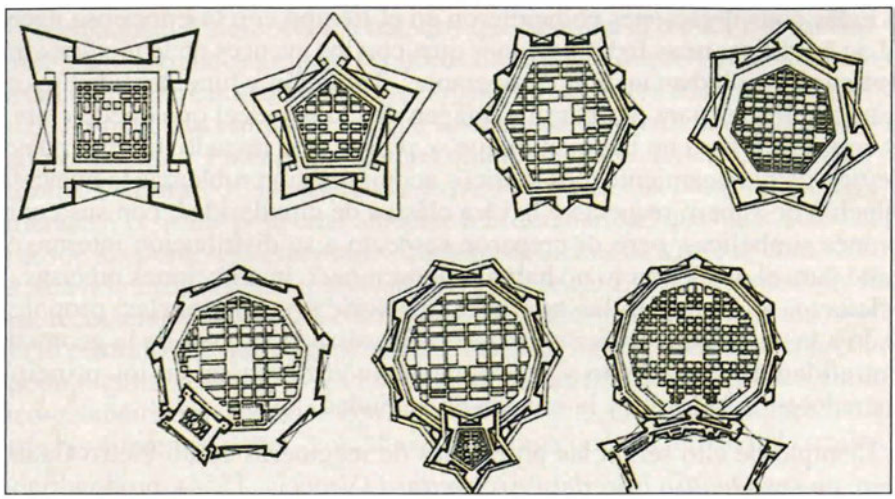


Figura 1.9. Pietro Cataneo. Diversos diseños de ciudades poligonales fortificadas. *Quattro primi libri d'Architettura*, Venecia, 1554.

como Buonaiuto Lorini (Venecia, 1592) prosiguiendo el proceso de definición de ciudades ideales fortificadas asociadas a una estructura geométrica. En el caso de Lorini se diseña una ciudad con doble perímetro amurallado, siendo el exterior ya estrellado y el trazado de las calles radial con plazas secundarias.

Estos planteamientos, que ilustran el interés que suscitó entre los teóricos del Renacimiento el tema de la forma y la imagen de la ciudad, carecieron sin embargo de una aplicación práctica, pues las teorías llegaban a ciudades ya construidas, en las que por lo general sólo eran posibles las intervenciones parciales. Sus posibilidades de hacerse reales quedaban reducidas, así, a ciudades de nueva construcción. Y en este sentido las fortificaciones se presentaron como una gran posibilidad.

Entre ellas figura la ciudad de Palmanova, construida hacia 1593, cuyo trazado se ha relacionado con la propuesta de ciudad realizada por Vincenzo Scamozzi. El arquitecto dedicó gran parte de su tratado *L'idea dell'Architettura Universale* (Venecia, 1615) al tema de las fortificaciones militares, ilustrando su obra con un plano de tallado de una ciudad ideal de trazado poligonal, rodeada por una fortificación en forma de estrella, cuyo interior se disponía en retícula, disponiendo entre la misma plazas ordenadas por una jerarquía de tamaño y disposición. La similitud de esta obra con la de Palmanova es evidente, diferenciándose únicamente por la disposición de las calles en su interior. La concreción de la imagen de ciudad de base vitruviana formulada hasta entonces por los teóricos y representada por primera vez por Filarete, traspasaba los límites de la especulación y se hacía realidad, haciendo del polígono regular, emblema de perfección formal, un elemento indispensable para la planificación de la ciudad.

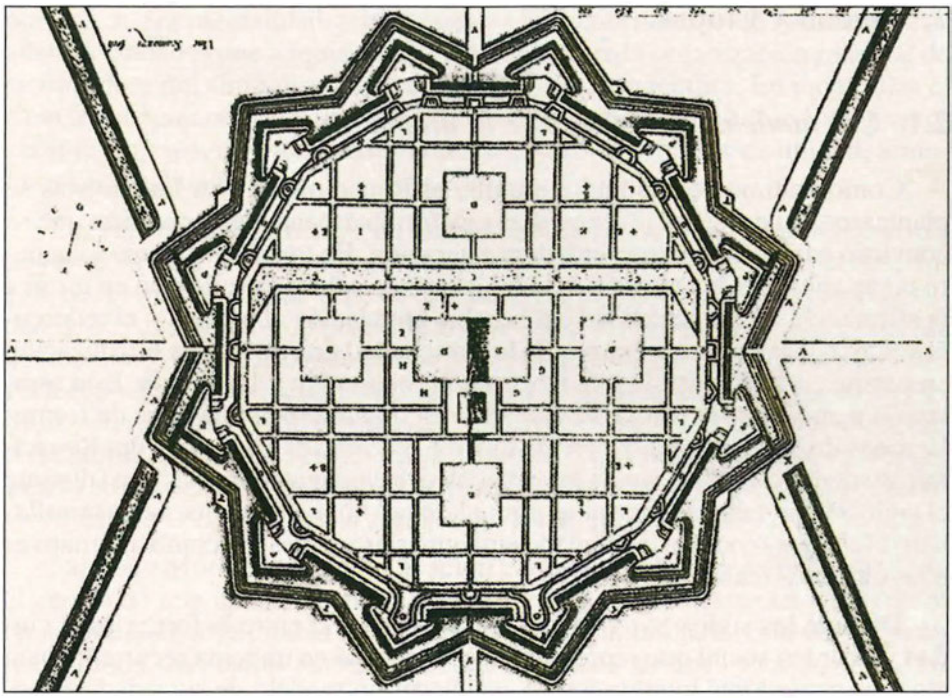


Figura 1.10. Vincenzo Scamozzi. Proyecto de ciudad ideal.
L´idea dell´Architettura Universale. Venecia, 1615.

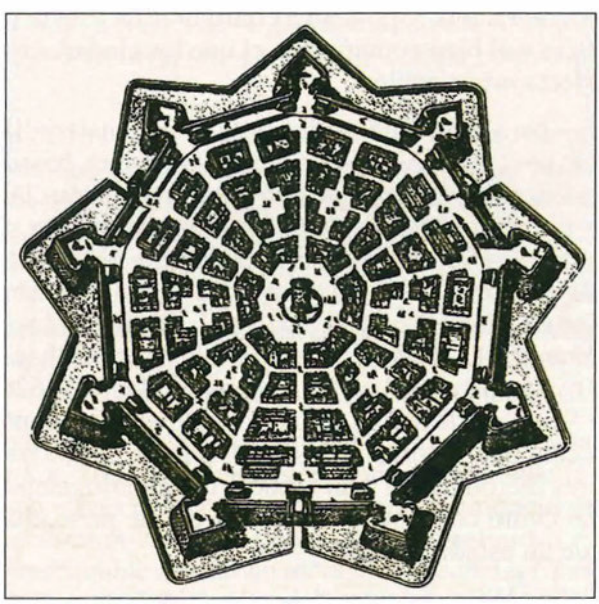


Figura 1.11. Planta de la ciudad de Palmanova, 1593.

2. Ciudad y Utopía

2.1. *Los modelos espaciales de la utopía*

Como venimos estudiando, durante el Renacimiento los humanistas se plantearon la necesidad de encontrar una forma urbana ideal, cuestión que se convirtió para ellos en una verdadera aspiración. En torno a la misma se generó un apasionado debate teórico en el que tenía cabida la reflexión en torno a la afirmación de la centralidad del hombre en relación al universo, el redescubrimiento de la cultura e imagen de la Antigüedad grecolatina, la organización en perspectiva del espacio o la teoría de la proporción y la medida. Esta aspiración a encontrar la forma urbana ideal dio lugar a toda una serie de formulaciones de carácter utópico en las que los arquitectos y teóricos del Renacimiento demostraron su capacidad especulativa e imaginativa. Nacía así durante el siglo XVI un nuevo género literario: el de la Utopía, en el que se desarrollaban diferentes modelos de ciudades imaginarias planteadas como alternativas a las ciudades reales.

Durante los siglos XVI y XVII la correspondencia entre la forma de la ciudad y el orden social que representaba se convirtió en un tema recurrente para algunos pensadores interesados en establecer un modelo de sociedad perfecta. La ciudad ideal se convirtió para algunos de ellos en un tema literario que escapaba a la realidad y se sumergía en el mundo de lo imaginario. Surgieron así las propuestas de sociedad utópica, que tomando como referente el diálogo *La República*, de Platón, aspiraban a configurar un estado perfecto, donde triunfase la justicia y el bien común, y en el que los ciudadanos fuesen felices gracias a su perfecta organización.

La ciudad fue para todas ellas el lugar en el que materializar sus proyectos, estableciendo para la misma una imagen muy precisa, basada en principios de ordenación racional del espacio que retomaba la tradición clásica y lo ya formulado por los tratadistas del Renacimiento en sus teorías sobre la ciudad ideal. Se pretendía así reflejar la racionalización de la vida política y social, así como el orden igualitario que debía presidir la vida del hombre en sociedad. La *Utopía* de Tomas Moro (Londres, 1516), *La Ciudad del Sol*, de Tommaso Campanella, (Frankfurt, 1623) la *Christianopolis*, de Johannes Valentinus Andreae (1619) y la *Nueva Atlántida* de Francis Bacon (1626), así como la *Descripción de Sinapia* –de fechas y autor desconocidos–, constituyen en este sentido las más conocidas y divulgadas utopías modernas, a través de las cuales los pensadores dieron forma a un espacio imaginario, alejado de la ciudad real, tanto visual como conceptualmente, con el que pretendían concretar su particular idea de un estado perfecto.

Se trataba de ciudades distantes del resto del mundo y separadas también del entorno que las rodeaba, cuya formulación se vio probablemente influida

por una nueva mentalidad generada con el descubrimiento de América. Eran además ciudades que adquirían sentido a través de la organización racional de su trazado y del simbolismo de su espacio y su arquitectura. En todas ellas el carácter imaginario de su formulación se correspondía con la descripción verosímil de su espacio y todas ellas eran descritas en términos de unidad, armonía y racionalidad.

La "república imaginaria" de Tomás Moro inauguró este género literario a través de la obra *Utopía*, cuyo segundo capítulo estaba dedicado a la descripción de *Amauroto*, ciudad-sede de una sociedad ideal caracterizada por la igualdad de sus ciudadanos, la posesión comunitaria de tierras y bienes, el sistema democrático, la ética, la educación y la libertad religiosa, así como por una perfecta organización jerárquica de puestos y funciones. La Utopía de Tomás Moro se articulaba en dos partes que obedecían claramente al esquema típico de la utopía clásica. En la primera se realizaba una crítica a la organización del estado en la Inglaterra del siglo XVI, planteando frente al mismo una alternativa: la isla de Utopía, descrita a través del relato de un viajero.

Para ella Moro eligió una ubicación concreta: la ladera de una colina, en el centro de una isla, así como un determinado modelo espacial ya presente en la tradición de la ciudad ideal: el de la ciudad amurallada, esta vez de planta cuadrada, con calles anchas y rectas, hermosos jardines y casas de fachadas homogéneas, en la línea ya descrita por Alberti. La ciudad, dividida en cuatro sectores de idéntica extensión, tenía en cada uno de ellos una plaza central, definiendo de este modo lo que habría de ser un rasgo común de las formulaciones utópicas sobre la ciudad: la creación de un espacio totalmente cerrado y definido a través de la geometría, donde todo estaba determinado y regulado. En definitiva, una ciudad que definía con su orden espacial el orden social.

La aparición de *Utopía* creó una corriente a la que se sumaron pronto otros autores, haciendo que proliferasen los tratados sobre la ciudad imaginaria y utópica. Algunos de ellos describieron con precisión un modelo espacial que se acogía en lo esencial a lo ya visto, es decir, a la ciudad organizada racionalmente como reflejo de una sociedad igualitaria. Entre los mismos podemos citar a Francesco Patricio da Cheso, (*Città Felice*, 1533), quién definió una ciudad perfectamente organizada, con barrios no muy grandes, o Ludovico Agostino (*La república imaginaria*, 1573), para quién el modelo social perfecto tenía su correspondencia en una ciudad organizada en damero.

En el contexto de esta tradición, ya en el siglo XVII Tommaso Campanella (*La Ciudad del Sol*, 1623) y Johannes Valentinus Andreade (*Christianopolis*, 1619) definirían a través de sus respectivas obras un modelo de sociedad cristiana, directamente implicada en el clima político-religioso del momento, al que parecía imprescindible asociar un modelo espacial. La *Ciudad del Sol* sería un reflejo del ideal de sociedad contrarreformista, mientras *Christianopolis* se configuraría como utopía política del protestantismo. Sus respectivos espacios,

Figura 1.12. Tomás Moro. Imagen de *La isla de Utopía* en la portada de la edición de *Utopía* publicada en Lovaina de 1516.

organizados geométricamente, adoptarían un importante significado simbólico vinculado al hermetismo y al pensamiento cristiano, poniendo así en relación al Humanismo con el Cristianismo.

La *Ciudad del Sol* se configuraba a partir de siete círculos concéntricos con cuatro puertas que se abrían a los cuatro puntos cardinales, situándose en su centro un gran templo solar, de planta circular, dónde habitaba Hoh, el metafífico, el sabio y gobernante de la ciudad, ateniéndose así al ideal platónico y también a la alusión al Templo de Salomón como referente simbólico de la sabiduría. La ciudad se convertía así en un espacio metafísico cuya organización partía de la correspondencia entre microcosmos y macrocosmos. Se alzaba sobre una colina y su estructura en círculos concéntricos reproducían el sistema astral, pues éstos se hallaban en correspondencia con los siete planetas. El tránsito entre los mismos se realizaba a través de cuatro puertas orientadas a los puntos cardinales y la ciudad adquiría su total significado en el centro, presidido por un templo que reproducía el modelo del universo bíblico. De planta circular, estaba edificado sobre columnas y presidido por un altar construido a imagen del sol que se correspondía con Dios, sobre el que se erguían dos grandes globos que representaban el cielo y la tierra, así como una bóveda con todas las estrellas fijas, desde la primera hasta la sexta magnitud. Con esta forma Campanella creaba una especie de metáfora visual de la ciudad, que a través del conocimiento del cosmos, se convertía en símbolo del saber universal.

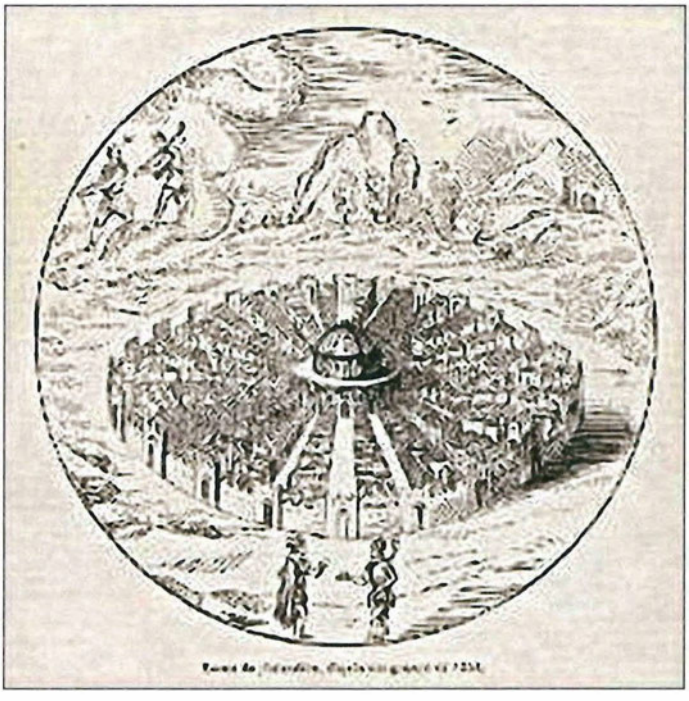


Figura 1.13. Reconstrucción hipotética de la *Ciudad del Sol*, de Tommaso Campanella (Frankfurt, 1623).

Por su parte, Johannes Valentinus Andreae presentaría en su obra *Christianopolis* (1619) una ciudad utópica que pretendía ser un "*baluarte de la verdad y de la bondad*", para la que eligió la forma cuadrada, frente al tradicional empleo del círculo con finalidades simbólicas, buscando la asimilación visual con la imagen de una fortaleza que tenía su referente visual en la imagen de la Jerusalén celeste, organizada a modo de un cuadrado dividido en doce calles concéntricas, convirtiéndose en la imagen de la urbe fortificada, entendida como baluarte de la Fe. Además, toda la ciudad estaba adornada con pinturas que reproducían los movimientos de los planetas y su espacio estaba sometido a una pensada ordenación preocupada por la medida, la proporción y la correspondencia entre las partes, que hacían de la imagen de la ciudad un reflejo de la divinidad a partir del pensamiento hermético. *Christianopolis* se convertía así en un espacio metafísico cuyo centro estaba presidido por un templo del saber universal que se ubicaba en el centro de la ciudad, así como por un laberinto, referente simbólico del mundo.

En esta línea, también *Bensalén*, el espacio descrito por Francis Bacon en la *Nueva Atlántida* (1627), se configuraba como una centro del saber, nueva-

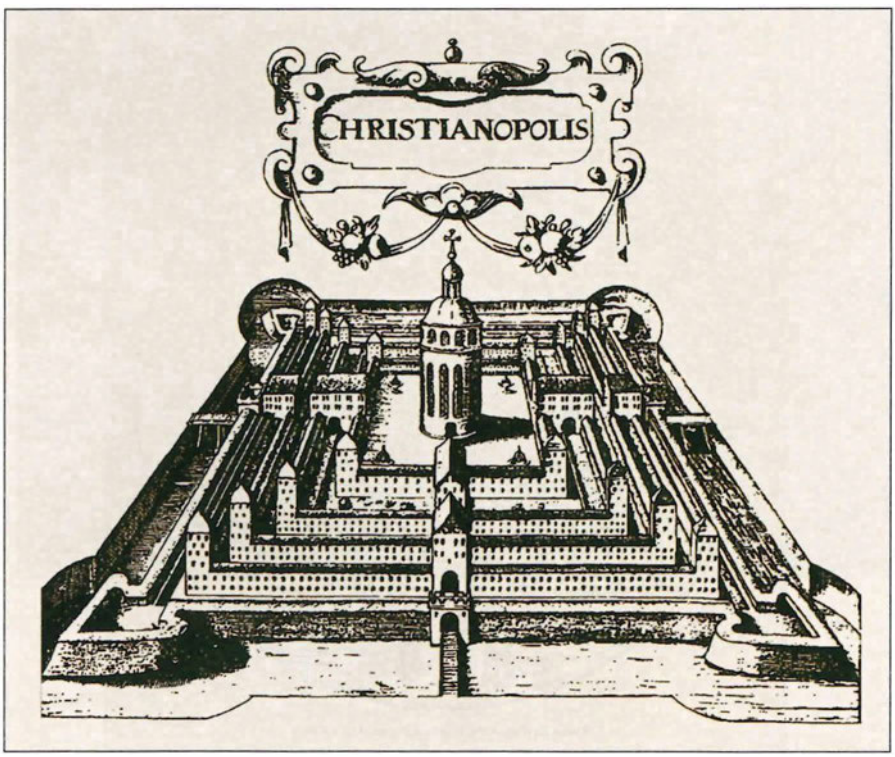


Figura 1.14. La ciudad de *Chistianopolis,* de Johannes Valentinus Andreae (1619).

mente a través de un espacio en el que se hacía realidad la ficción del Estado ideal en el cual los ciudadanos son felices gracias a la perfecta organización social reinante. Se trataba en este caso de un espacio para el conocimiento científico, presidido por le Templo de Salomón, faro del saber en la ciudad.

En la línea de lo ya descrito debemos situar también la *Descripción de Sinapia*, una obra anónima de finales del siglo XVII en la que se describe un modelo de estado perfecto dedicado a la agricultura y el comercio, basado en la propiedad común de los bienes, la distribución equitativa del trabajo entre los ciudadanos y la Fe en el Cristianismo. Como en casos anteriores, este modelo social tenía su correspondencia en un modelo espacial cuya definición pone de manifiesto el conocimiento de la teoría y la práctica urbanística del momento, especialmente la experiencia de la colonización española de América y las leyes urbanísticas promulgadas por Felipe II en 1573, restando algo de su carácter

Figura 1.15. Francis Bacon. Imagen de *La Nueva Atlántida*, 1627.

utópico a la propuesta, en tanto que dicho modelo fue llevado a la práctica en el proceso de urbanización de la Edad Moderna, si bien no en correspondencia perfecta con la formulación del estado perfecto que se exponía en el texto.

En este caso el autor acudió de nuevo a la geometría para planificar un territorio que se articulaba en torno a un módulo cuadrado que se proyectaba indefinidamente en el espacio. *Sinapia* se dividía, de este modo, en nueve provincias de forma cuadrada cuyas divisiones estarían determinadas por canales, situando bellos obeliscos en las calles principales que condujesen de una ciudad a otra, a modo de ornamento. En su interior existiría una gran plaza presidida por un edificio religioso, y cuatro plazas públicas. Este módulo al proyectarse sobre el territorio indefinidamente, rompía con la limitación de las ciudades cerradas mediante murallas de las propuestas analizadas hasta el momento.

3. "Retratos" de la ciudad ideal: las ciudades pintadas

3.1. *Las taraceas y las tablas pintadas de tema urbano*

El Renacimiento fue un fenómeno eminentemente urbano, en el que la representación de la ciudad alcanzó por diversos motivos un especial protagonismo. En este contexto, pintores, arquitectos, escenógrafos y taraceadores se encargaron desde finales del siglo XV de concretar visualmente una nueva imagen de ciudad que presentaría grandes conexiones con la formulación de ciudad ideal también realizada en los tratados, basada en criterios de idealización y geometrización. Se convirtieron así en los iniciadores de un proceso de renovación figurativa de la imagen urbana que anticipaba las intervenciones reales sobre su espacio y su arquitectura.

Con sus obras, este conjunto de artistas intentó mostrar una nueva imagen de la ciudad basada en una reinterpretación humanista de la ciudad antigua y de su arquitectura, empleando para ello los nuevos modos de representación propios del Renacimiento. El resultado fue la recreación, a partir del nuevo lenguaje humanista, de un espacio urbano en perspectiva que se presentaba como una especie de "catálogo" de tipologías arquitectónicas directamente extraídas de la Antigüedad, insertas a modo de "citas" en un espacio urbano concebido como si de un escenario se tratara. De este modo la ciudad del Humanismo, concebida como una totalidad y convertida en un ideal imposible de alcanzar en la práctica sobre ciudades ya existentes, se concretaba sobre espacios puntuales, presentando ante el espectador un espacio urbano ideal convertido en una especie de "manifiesto de la necesidad de construir según el nuevo lenguaje arquitectónico" (De Seta, 88). El más claro exponente de estas

imágenes pintadas de ciudad ideal lo encontramos en varias obras de taracea de tema urbano representadas en Italia durante la segunda mitad del siglo XV, así como en las vistas de ciudades en perspectiva realizadas por las mismas fechas, entre las que se encuentran las tablas conservadas en los museos de Baltimore, Urbino y Berlín.

Las taraceas o tablas pintadas de tema urbano iniciaron el camino de un tipo de representación de la ciudad interesado en mostrar una imagen de la misma que no existía en realidad. Formaban parte de una cultura de prestigio, pues los muebles con arquitecturas pintadas o taraceadas se convirtieron en la Italia del siglo XV en los objetos de moda más modernos, asociados al buen gusto y a una sensibilidad refinada propia de los nuevos mecenas, integrándose de este modo en el nuevo clima cultural, político, social y artístico del Renacimiento.

Figura 1.16. Ciudad ideal representada en una taracea de la Sacristía de la catedral de Parma.

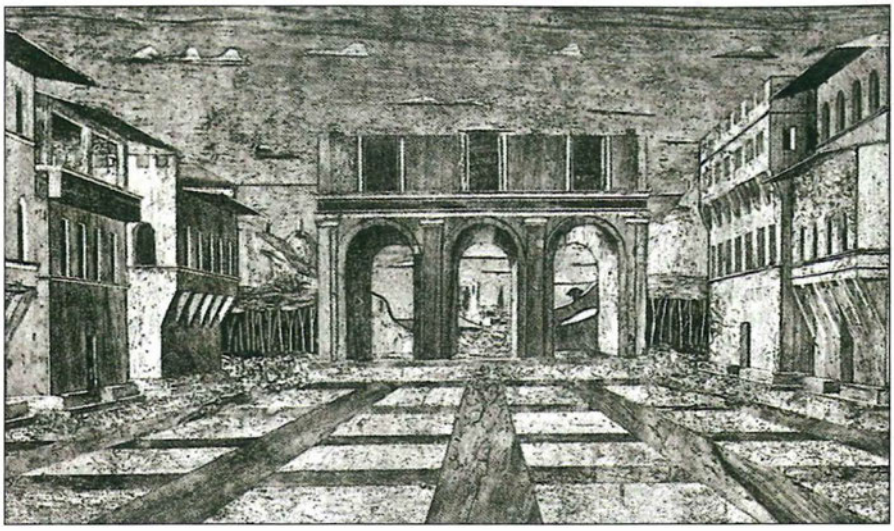
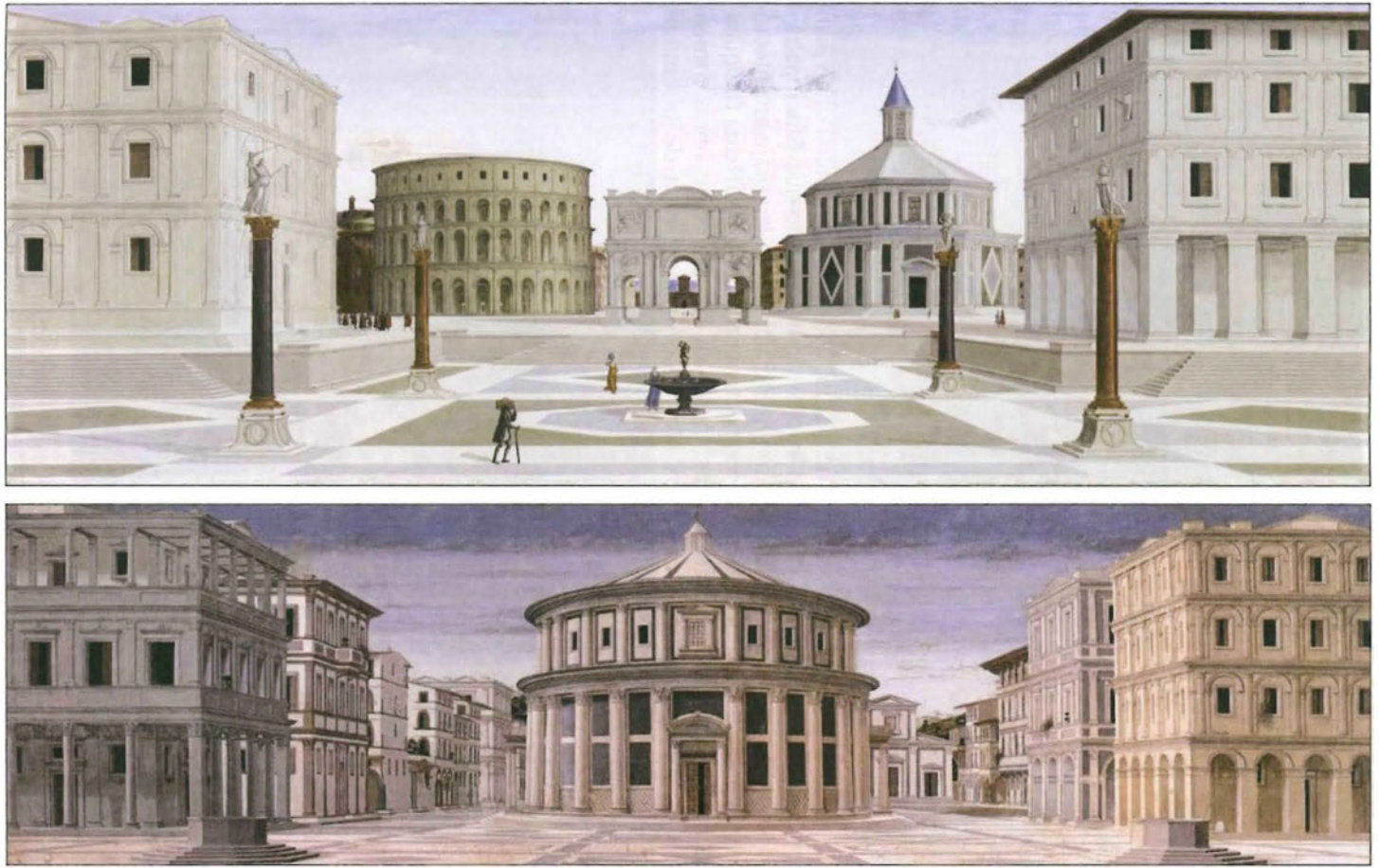


Figura 1.17. Ciudad ideal representada en una taracea. Colección Particular (Florencia).

En un principio dicha representación estuvo determinada por el peso que aún tenía la imagen de la ciudad preexistente, pues en ellas la arquitectura era todavía medieval, aunque aparecía inserta en un espacio urbano sometido a una ordenación matemática, introduciendo así una dimensión nueva en la representación urbana, que tomaba su fuente de inspiración de los nuevos modos de representación en perspectiva ya ensayados por artistas como Brunelleschi, Alberti, Piero della Francesca, Paolo Ucello o Francisco di Giorgio. Se ponía así de manifiesto, una vez más, el conflicto entre ciudad real y ciudad ideal que caracterizó el debate urbanístico del Quattrocento, que los artistas supieron resolver acudiendo a la perspectiva para representar una ciudad imaginaria a la que daban forma arquitecturas ideales dispuestas a modo de escenario. Esta "moda" de representación de vistas urbanas ideales en taracea mantuvo su vigencia hasta 1520 aproximadamente, para dar luego paso a la representación de vistas urbanas de manos especializadas por parte de grabadores, cartógrafos y vedutistas.

Las representaciones de ciudad ideal de las Tablas de Urbino, Baltimore y Berlín, realizadas a finales del siglo XV, constituyen uno de los mejores ejemplos de este nuevo modo de percibir la ciudad y de organizar su espacio, partiendo de la nueva cultura visual del Renacimiento y de los intentos de recuperación humanista de la arquitectura antigua. La autoría precisa de estas obras ha sido objeto de debate entre autores especializados como Krautheimer, Morolli, Chastel o De Seta sin que a día de hoy se halla llegado a una conclusión precisa. Lo que sí podemos indicar es que detrás de su ejecución existió una persona culta e interesada en mostrar la imagen ideal de un espacio urbano que respondía a una nueva cultura.



Figuras 1.18 y 1.19. (Arriba) Anónimo. *Ciudad ideal con fuente y estatuas de virtudes*. "Tabla de Baltimore". Fines del siglo XV. Walters Art Gallery (Baltimore). (Abajo) Anónimo. *Ciudad ideal*. "Tabla de Urbino". Fines del siglo XV, Galleria Nazionale delle Marche (Urbino).

En todas estas tablas la ciudad parecía un escenario teatral al que daba forma la arquitectura clásica. De hecho, Krautheimer considera que dos de estas obras, la tabla de Urbino y la de Baltimore, son una recreación de las escenas cómica y trágica descritas por Vitruvio. La Tabla de Urbino, por ejemplo, representa una vista urbana en perspectiva compuesta por una plaza cuadrangular enmarcada por edificios civiles, en cuyo centro se erigía una de las estructuras que más presentes estuvieron en el debate arquitectónico del humanismo: el edificio de planta central. Por su parte, en la Tabla de Baltimore la escena está conformada por dos palacios construidos sobre un basamento que dan forma a una plaza dividida por cuatro columnas, en cuyo fondo se situaba un arco de triunfo de tres vanos que recordaba a lo expresado por Alberti cuando recomendaba en su tratado el empleo de este tipo de estructuras para rematar con dignidad las perspectivas de calles principales que terminaban en una plaza. Aparecía, asimismo, una recreación del Coliseo, símbolo de la Roma imperial y, junto a él, un baptisterio que remitía con su forma y decoración a la arquitectura medieval, estableciendo de este modo un diálogo entre el pasado y el presente, entre la ciudad real y la ciudad ideal.

Algo similar ocurría en la Tabla de Berlín, donde se presentaba una visión escenográfica de la ciudad, con un pórtico en primer plano que funcionaba a modo de proscenio teatral, compuesto a partir del nuevo lenguaje arquitectónico, el cual daba paso a la vista en perspectiva de una plaza urbana flanqueada a ambos lados por edificios civiles. Como en el resto de las obras comentadas, también en esta se mostraba una visión panorámica de la ciudad, organizada de acuerdo a los principios de la perspectiva lineal.

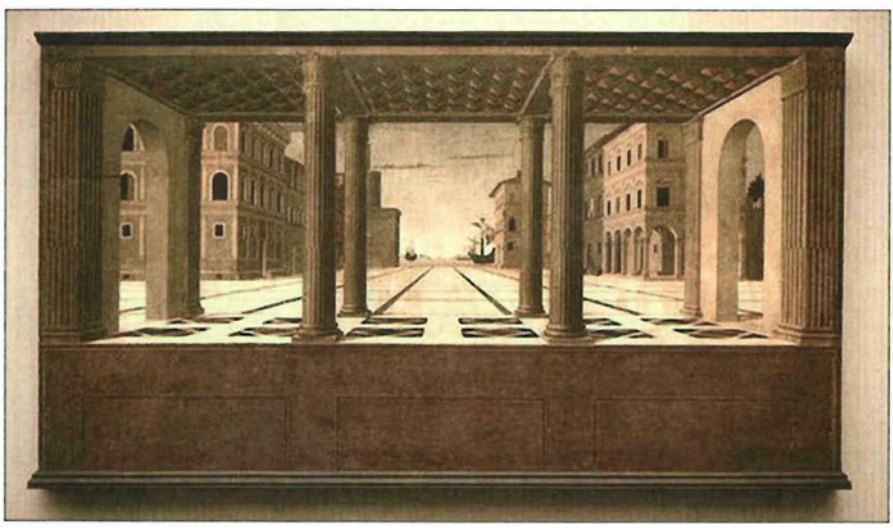


Figura 1.20. Anónimo. *Ciudad ideal*. "Tabla de Berlín", Staatliche Museum Preussischer Kulturbesitz Gemäldegalerie (Berlín).

Figura 1.21. Perugino. *Entrega de las llaves a San Pedro*. 1481.
Palacio del Vaticano (Roma).

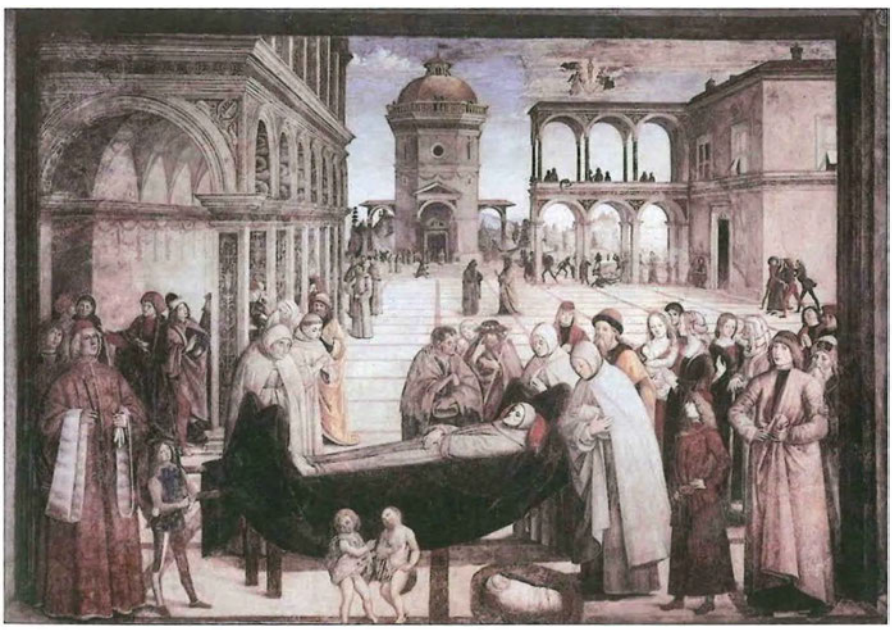


Figura 1.22. Pinturicchio. *Muerte de San Bernardino*. 1481.
Capilla Bufalini (Roma).

El autor o autores de estas tablas, fuesen quienes fuesen, demostraron su capacidad para imaginar arquitecturas ideales que remitían a la Roma antigua como escenario de la ciudad, algo que también se produjo en composiciones pictóricas realizadas por las mismas fechas por artistas como Perugino (*Entrega de las llaves a San Pedro*, 1481), Pinturichio (*Muerte de San Bernardino*, 1481) y Rafael (*Los desposorios de la Virgen*, 1504).

En todas ellas la ordenación del espacio urbano en perspectiva se ofrecía como un modelo visual de lo que la ciudad debía llegar a ser, siguiendo de este modo con fidelidad lo expresado por Alberti en su obra *De Pictura* (1436) y en *De Re Aedificatoria* (1450). Todas estas obras remitían a un nuevo concepto espacial y formal de la ciudad, que presentaban la ciudad ideal como un espacio regulado a través de la perspectiva, con grandes ejes de calles flanqueadas por pórticos y edificios simétricos de similar altura y arcos de triunfo que funcionaban como telón de fondo. En todas ellas la arquitectura aparecía

Figura 1.23. Rafael. *Los desposorios de la Virgen*, 1504. Pinacoteca de Brera (Milán).

como algo esencial, siguiendo de este modo nuevamente lo ya establecido por Alberti: la ciudad es una "gran casa" que necesita de una arquitectura sometida, como el propio espacio urbano, a un principio de ordenación. Este concepto perduraría en las composiciones pictóricas realizadas en el siglo XVI por autores como Tintoretto y Veronés, dentro ya de una estética manierista vinculada al Tratado de Arquitectura de Serlio.

Bibliografía básica

MILLON, H. A. (ed.) (1994), *Italian Renaissance Architecture. From Brunelleschi to Michelangelo*. Londres, Thames and Hudson.
En este libro, muy útil asimismo para otras asignaturas del Grado, son especialmente recomendables para esta asignatura los artículos de N. ADAMS y L. NUSSDORFER, "The Italian City, 1400-1600" (pp. 205-232), y de R. KRAUTHEIMER, "The Panels in Urbino, Baltimore and Berlin Reconsidered" (pp. 233-258). También se aborda el tema de la imagen urbana en otras contribuciones, a cargo de algunos de los mejores especialistas europeos en arquitectura del Renacimiento.

MURATORE, G. (1980), *La ciudad renacentista. Tipos y modelos a través de los tratados* (1975). Madrid, Instituto de Estudios de la Administración Local.
A pesar de ser un libro publicado hace ya muchos años, sigue constituyendo una buena síntesis para una primera aproximación a cómo se aborda el tema de la ciudad en los tratados de arquitectura de comienzos del Renacimiento, en relación con el pensamiento de la época.

Bibliografía de ampliación

ANTELO IGLESIAS, A., (1985), "La ciudad ideal según Fray F. Eiximenis y Rodrigo Sánchez de Arévalo", *La ciudad hispánica*. Madrid, vol. I, pp. 19-50.

ARNAU AMO, J. (1988), *La teoría e la Arquitectura en los Tratados*, Albacete, Tebar-Flores.

CALABI, D. (2001), *La città del primo Rinascimento*. Roma-Bari, Laterza.

CIOTTA, G. (dir.) (2003), *Vitruvio nella cultura architettonica antica, medievale e moderna*. Génova, De Ferrari.

GAMBI, L., (1976), "La città da immagine simbolica a proiezione urbanistica, Introduzione". En *Storia d'Italia, VI. Atlante*. Turín, Einaudi, pp. 215-228.

GARCÍA MAHÍQUES, R. (2009), "La Jerusalén celeste como símbolo de la Iglesia. Su configuración durante el primer milenio". En MÍNGUEZ, V, RODRÍGUEZ, I., ZURIAGA, V. (eds.), *El sueño de Eneas. Imágenes utópicas de la ciudad*. Castelló, Universitat Jaume I, pp. 19-44.

LÓPEZ TORRIJOS, R. (1999) "Imágenes, textos y personajes en torno a la propuesta de una ciudad ideal presentada a España en el siglo XVI". *Anuario del departamento de Historia y teoría del Arte (UAM)*, vol. XI, 1999, pp. 93-99.

MURATORE, G. (1980) *La ciudad renacentista. Tipos y modelos a través de los tratados*. Madrid, Instituto de Estudios de la Administración Local.

NUTI, L., (2008) *Cartografie senza carte. Lo spazio urbano descritto dal medievo al rinascimento*, Lucca, Jaca Book.

PAVÍA, R., (1987) *L'idea di città. Teoríe urbanistiche della città tradizionale*. Milán. Electa.

ROVETTA, A. (1987), "La Gerusalemme celeste e la città ideale nell'età dell'Umanesimo". En UGLIONE, R. (ed.) (1987), *La città ideale nella tradizione classica e biblio-cristiana*. Turín, pp. 269-288.

SICA, P. (1977), *La imagen de la ciudad. De Esparta a Las Vegas* (1970). Barcelona, Gustavo Gili.

UGLIONE, R. (ed.) (1987), *La città ideale nella tradizione classica e biblio-cristiana*. Turín.

Utopías del Renacimiento. Moro, Campanella, Bacon. (primera ed. de 1941) México, Fondo de Cultura Económica.

VERCELLONI, V. (1994), *Atlante storico dell'idea europea della città ideale*. Milán, Jaca Book.

TEMA 2

Los retratos urbanos en el Renacimiento

Consuelo Gómez López

- Símbolo y realidad en la iconográfica urbana del norte de Europa:
  - Las primeras vistas de ciudades en libros de W. Rolevinck y J. F. Foresty da Bergamo.
  - H. Schedel y la representación "real" de la ciudad.
  - La *Cosmografía Universal* de Sebastián Münster.
- La nueva imagen de la ciudad en la Edad Moderna: el "retrato de ciudad":
  - La nueva realidad cultural y científica: cuando se unen el arte, la ciencia y la alabanza.
  - Verosimilitud y engaño: el modelo de las vistas de Florencia, Roma y Nápoles.
  - Jacopo de Barbari y la vista de Venecia de 1500.

Introducción

La cultura figurativa del Renacimiento convirtió a la ciudad en uno de sus principales objetos de interés, haciendo de su representación una forma más de indagar en la relación que existía entre el hombre y el espacio que le rodeaba. Durante el siglo XV la iconografía urbana adquirió por esta vía un importante protagonismo como fuente de conocimiento a través de las imágenes, sometiéndose a un interesante proceso de experimentación técnica al que contribuyeron, entre otros, dos importantes factores vinculados a la cultura humanista del Quattrocento florentino: el estudio e interpretación de la *Geografía* de Ptolomeo –responsable en buena medida del interés por el conocimiento y representación del espacio–, y la revalorización renacentista de la cultura visual. Ambos elementos determinaron un "ansia por ver y conocer" cómo era el espacio habitado por el hombre, así como el microcosmos urbano en el que discurría su vida, suscitando un especial interés por la representación y contemplación de imágenes de ciudades que, en sus diferentes modalidades –corografías y cartografías, vistas de ciudades o planos de guerra y fortificación, etc.–, se convirtieron en representaciones dotadas de significado. Con ellas se pretendía expresar el orgullo ciudadano, proclamar y celebrar la grandeza urbana y la del Príncipe, afirmar el poder sobre un espacio dominado o, simplemente, concretar y difundir una determinada idea e imagen de la urbe.

Para ello los artistas se valieron de los nuevos recursos técnicos y figurativos: de la perspectiva y de los nuevos métodos de representación del espacio a partir de la cartografía. Pero además incorporaron su propio punto de vista, único modo de asegurar que la imagen de la ciudad respondiese a sus propios intereses representativos. Se creó así una especial vinculación entre el arte y la ciencia que estaría en la base de la creación de los denominados "retratos de ciudad", cuyo género habría de tener un gran éxito durante los siglos XVI y XVII.

La imprenta, convertida desde finales del siglo XV en el principal medio de difusión de ideas e imágenes, desempeñó en este proceso un papel fundamental, desarrollando nuevos géneros editoriales, como los libros con representaciones urbanas, las cosmografías, los repertorios geográficos o los atlantes de ciudad, donde el tema urbano adquiría un gran protagonismo, dando cabida junto al texto a xilografías con imágenes de ciudades que fueron ganando progresivamente importancia, hasta adquirir un papel predominante.

Estas obras fueron testigo de las diferentes formas de ver y de representar la ciudad que existieron en el Renacimiento y fueron ampliamente difundidas en el contexto de la cultura figurativa europea de la Edad Moderna, dando lugar a repertorios iconográficos que intentaban representar la complejidad física y de significados que encerraba la ciudad. A mediados del siglo XV circulaban ya por Europa copias con representaciones de ciudades salidas de algunos de los centros de producción editorial más activos, como Colonia, Nüremberg o Venecia, algunas de ellas formando parte de libros dedicados a la descripción de la

ciudad y otras elaboradas en folios sueltos por los numerosos dibujantes, grabadores e impresores que trabajaban en los talleres de los diferentes centros, realizando xilografías donde la ciudad adquiría una imagen estereotipada.

La producción de este tipo de imágenes, demandadas por un público viajero interesado por el conocimiento de la ciudad y de su territorio, así como por coleccionistas y comerciantes, se convirtió en una verdadera moda e incluso en un signo de distinción social, dando lugar al más importante proceso de difusión de la imagen de la ciudad en el Renacimiento. Estas imágenes convivieron en el tiempo con otras representadas en los frescos murales de los palacios, pero su capacidad de difusión y su finalidad fue mucho mayor y distinta, pues mientras la contemplación de éstas últimas estaban restringida a quienes ya conocían la ciudad, bien porque vivían en ella o porque eran viajeros ilustres que tenían la posibilidad de contemplarla en el interior del palacio, las imágenes representadas en libros o en tablas eran fáciles de transportar y podían llegar de este modo a un público más amplio, sirviendo a intereses más diversos, relacionados con el conocimiento de la ciudad, su exaltación con fines propagandísticos, su promoción económica, etc.

1. Símbolo y realidad en la iconografía urbana del Norte de Europa

1.1. *Las primeras vistas de ciudades en los libros de W. Rolevinck y J. F. Foresty da Bergamo*

El interés creciente por la iconografía urbana coincidiría en el tiempo con el surgimiento de una literatura de carácter propagandístico, la de las *laudes civitatum*, dedicada a la descripción de ciudades y a la narración de la historia urbana, así como también con un género, el de las *crónicas universales*, en las que se narraba la historia de la humanidad desde sus orígenes al siglo XV. En ambas la imagen de la ciudad y de su territorio se convirtieron en objetos prioritarios de interés, dando lugar a una iconografía urbana que, aunque con notables diferencias, fue adquiriendo cada vez más importancia en relación al propio texto, preparando el camino para la aparición a mediados del siglo XVI del primer libro de ciudades como compilación de imágenes totalmente autónomas: el *Civitates Orbis Terrarum*, de G. Braun y Franz Hogenberg, publicado por primera vez en Colonia en 1572, que habría de convertirse en el principal modelo para la representación de la ciudad.

Varias obras prepararían este camino en el norte de Europa, ilustrando sus textos con imágenes de ciudades que seguían unas pautas de representación muy características. La primera de ellas fue el *Fasciculus temporum* de Werner Rolevinck, publicada en Colonia en 1474, muy difundida a través de sus

numerosas reediciones en diferentes lenguas. Se trataba de la primera crónica histórica que incorporaba como novedad la inclusión de xilografías con imágenes de ciudades que acompañaban al texto, donde la ciudad era representada acudiendo a una fórmula que remitía al prototipo de urbe medieval cristiana y occidental, representada de forma genérica y convencional a través de un recinto amurallado con torres y puertas, cuyo interior estaba compuesto por un conjunto de edificios tipo, de entre los cuales sobresalían el perfil de los tejados, las torres y las cúpulas de los templos. No existía en estas imágenes un interés por mostrar la imagen de la ciudad real, sino tan sólo una idea de ciudad, convirtiéndose en lo que el investigador Richard Kagan ha denominado "vistas icónicas" (R. Kagan, 1998), hasta tal punto que una misma imagen podía servir para representar varias ciudades, como de hecho ocurrió con Roma y Nínive en las ediciones de 1479 y 1480, únicamente identificables por el nombre o el texto que las acompañaba.

Figura 2.1. W. Rolevinck. *Xilografía para las ciudades de Roma y Nínive* en el libro *Fasciculus temporum.*

La obra incorporó como novedad la representación de elementos tomados de la realidad en relación con las ciudades en las que había sido editada la obra: Colonia, Venecia o Sevilla, intentando privilegiar así su importancia. La ciudad de Colonia, por ejemplo, compartía con el resto de las representaciones algunos rasgos convencionales, pero sobre ellos podían identificarse algunos elementos que contribuían a individualizarla, intentando crear una imagen propagandística de la urbe a través de la representación de la catedral y las torres de

los conventos, que identificaban a Colonia como ciudad fortaleza conventual en la primera edición, o la actividad portuaria que la caracterizaría en ediciones sucesivas como ciudad mercantil, resaltando a través de los escudos de la ciudad el poder de sus instituciones civiles. Y algo similar ocurrió con Venecia y con Sevilla. La primera apareció representada a través de una imagen condensada en un pequeño fragmento de la ciudad en el que a pesar de su grado de abstracción se podían identificar las columnas que daban paso a la basílica de San Marcos, la torre del Campanile o el palacio del Dux, con sus arcos y galería.

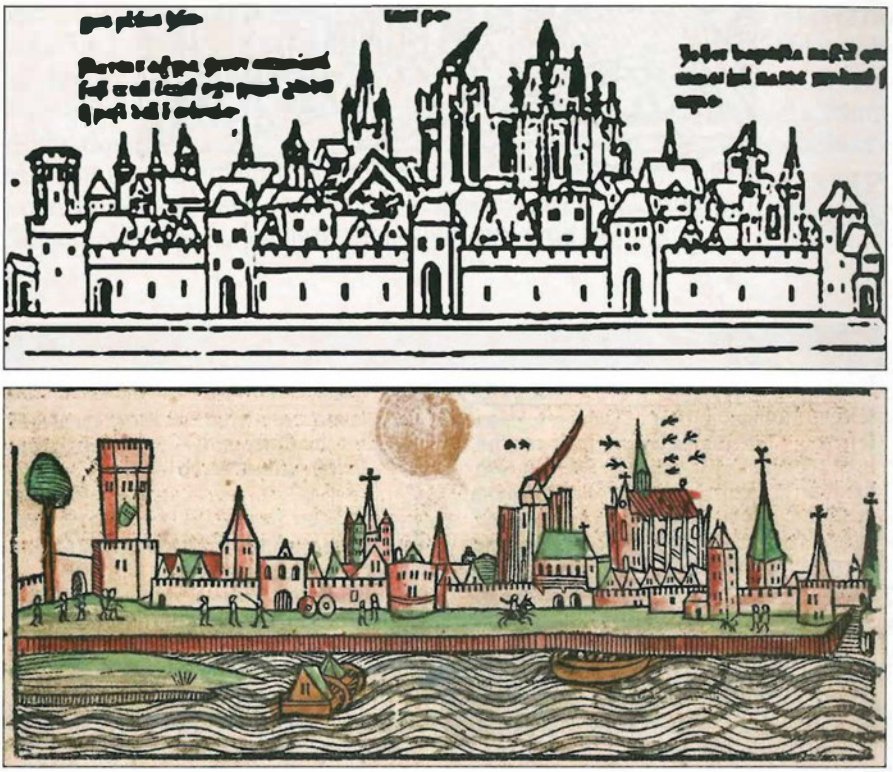


Figura 2.2. W. Rolenvinck. *Vista de la ciudad de Colonia.* (arriba)
Del libro *Fasciculus temporum.* Colonia, 1474. Y de la misma ciudad (abajo), en la edición de la obra de 1483.

Esta misma fórmula representativa fue empleada a partir de 1486 por Jacopo de Foresti en la obra *Supplementum Chronicarum orbis ab initio mundi*, donde aparecían imágenes de una gran cantidad de ciudades, la mayoría de ellas convencionales y sólo unas pocas reales. Algo más tarde, en 1493 la publicación en Nüremberg del *Liber Chronicarum* (conocida también como "Crónica de Nürember"), de Hartmann Schedel introduciría en este proceso importantes novedades.

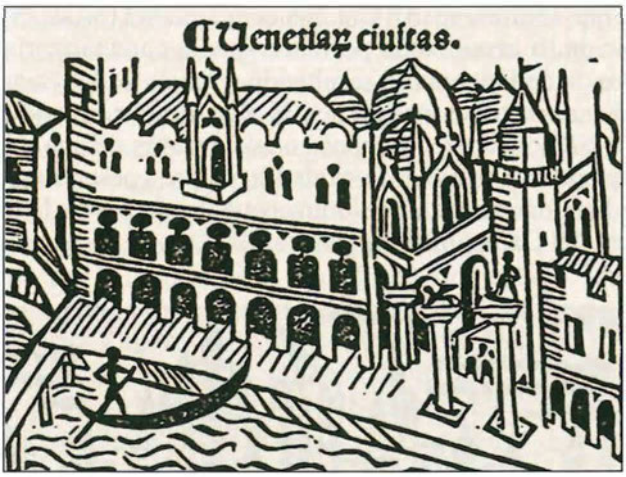


Figura 2.3. W. Rolenvinck. *La ciudad de Venecia.*
Del libro *Fasciculus temporum.*

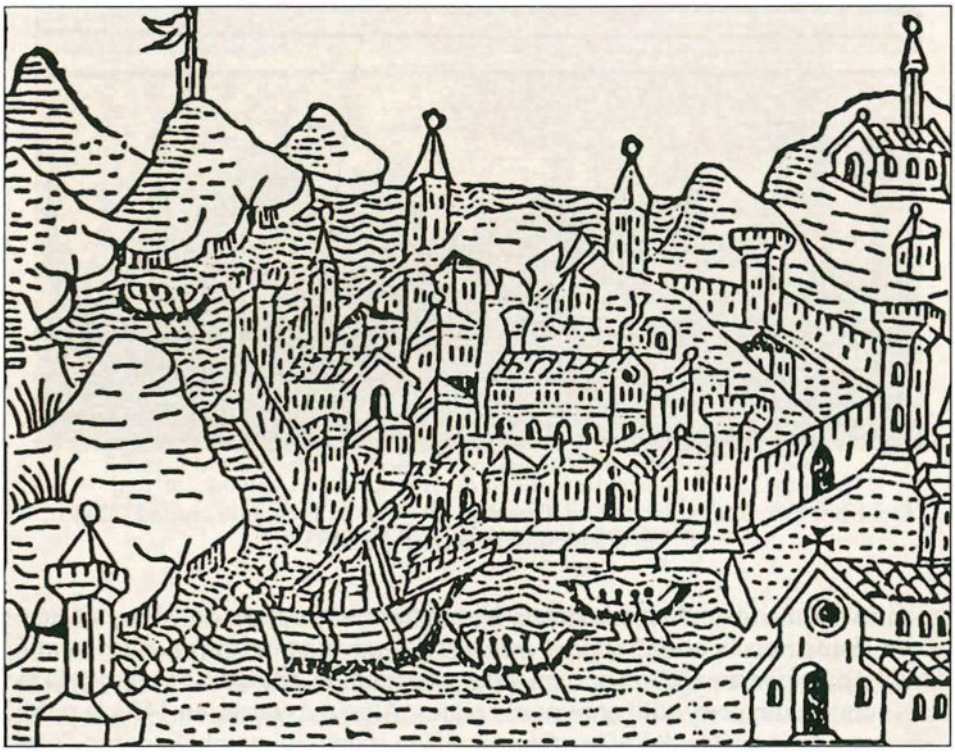


Figura 2.4. J. F. Foresti da Bergamo. Xilografía para las Vistas de Nápoles y Ancona. Del libro *Suplementum Chronicarum.* Venecia, 1483.

1.2. *H. Schedel y la representación "real" de la ciudad*

El libro de H. Schedel fue el primero en el que el texto cobraba sentido a través de las imágenes de ciudades que le acompañaban, las cuales adquirieron un total protagonismo. Pero además fue también la primera obra en la que los dibujos con las vistas de ciudades fueron realizados por pintores de prestigio, a partir de cuyas obras se elaborarían las xilografías de gran calidad técnica y artística, registrándose un importante incremento de las vistas "reales" frente a las convencionales. Se introducía de este modo un nuevo interés hacia la representación de la imagen real de la ciudad, a pesar de lo cual todavía en esta obra el autor incluyó un importante número de imágenes de ciudades "intercambiables", es decir, donde una misma vista servía para representar a varias, como ocurrió en el caso de las ciudades italianas de Nápoles, Siena, Perugia, Mantua o Milán, donde la ciudad se convertía en un *topoi*, es decir, en un espacio compuesto por unos elementos comunes que la caracterizaban y remitían a su propio concepto, como las murallas, símbolo de su fortaleza, o las torres y cúpulas de templos y palacios, reflejo de su poder político y religioso.

Figura 2.5. H. Schedel. *Vista de Florencia*. Del libro *Liber Chronicarum* o "Crónica de Nüremberg". Nüremberg, 1493.

Pero junto a estas vistas H. Schedel incluyó en su obra otras dedicadas a un grupo de ciudades con las que existía un especial compromiso propagandístico, para las que se realizó un esfuerzo de identificación, incluyendo detalles de cierta exactitud topográfica, con perfiles totalmente reconocibles. A este grupo pertenecían las vistas de ciudades alemanas bien conocidas por el autor, como la propia Nüremberg, y también alguna italiana como Venecia, en la que podían reconocerse sin dificultad los principales elementos del paisaje

urbano. Algunas habían sido realizadas a través de la copia de modelos, pero sabemos que otras se elaboraron a partir de dibujos tomados del natural, o lo que es lo mismo, mediante la observación directa de la ciudad, lo que introducía una importante novedad en el campo de la iconografía urbana. La imagen de estas ciudades no dependía tanto su representación realista como de la evocación de determinados edificios asociados a su imaginario, previamente seleccionados por el pintor, de modo que los elementos convencionales se mezclaban con otros de carácter más realista, especialmente cuando el autor tenía la intención de destacar y exaltar la ciudad.

Figura 2.6. H. Schedel. *Vista de Nuremberg*. Del libro *Liber Chronicarum* o "Crónica de Nüremberg". Nüremberg, 1493.

Ejemplo claro de esta evolución es la vista de Venecia realizada por Erhaard Reuwech, que formaba parte de la obra *Peregrinationes in Terra Sanctam* de Bernard von Breydenbach (1486). Se trataba una vista panorámica de la ciudad que el artista había realizado tras una contemplación en vivo y en directo de la misma, en un intento de transmitir veracidad a los ojos del espectador, recogiendo con bastante precisión sus principales edificios. Sin embargo, el dibujante situaba la ciudad ante un fondo imposible de paisaje montañoso convencional e inexistente y aumentaba la escala de edificios relevantes, como el palacio ducal, con la finalidad de potenciar el carácter laico y mercantil de Venecia a través de un edificio que era considerado como un símbolo institucional del poder civil. Sacrificaba así la visión real a la propaganda, engañan-

do al ojo fingiendo representar una vista veraz. Imágenes como esta nos dan una idea del grado de fidelidad que se podía esperar de estas "vistas reales" de los libros impresos.

Figura 2.7. H. Schedel. *Vista de Venecia*. Del libro *Liber Chronicarum* "Crónica de Nüremberg". Nüremberg, 1493.

La Venecia de Reuwech creó un prototipo luego repetido por H. Schedel y H. de Foresti para esta misma ciudad. Un modelo que acabó por convertirse en un clásico de la representación de ciudades del norte de Europa, basado en la representación de una vista detallada del perfil urbano. Esta tipología fue muy difundida gracias a la ya mencionada obra *Peregrinationes in Terra Sanctam* (1486), donde en un intento de retratar la ciudad se representaban ciudades según este modelo, que se hizo característico de la iconografía urbana en el contexto de la cultura visual nórdica, a pesar de que planteaba serias dificultades a la hora de realizar una representación exhaustiva de la ciudad, pues la globalidad de la visión se veía limitada al primer plano, donde los edificios se convertían en una especie de barrera que el ojo no podía traspasar, mostrando una visión de la ciudad casi bidimensional. Esta tendencia de representación de la ciudad de perfil sería seguida a mediados del siglo XVI por Antón van den Wyngaerde.

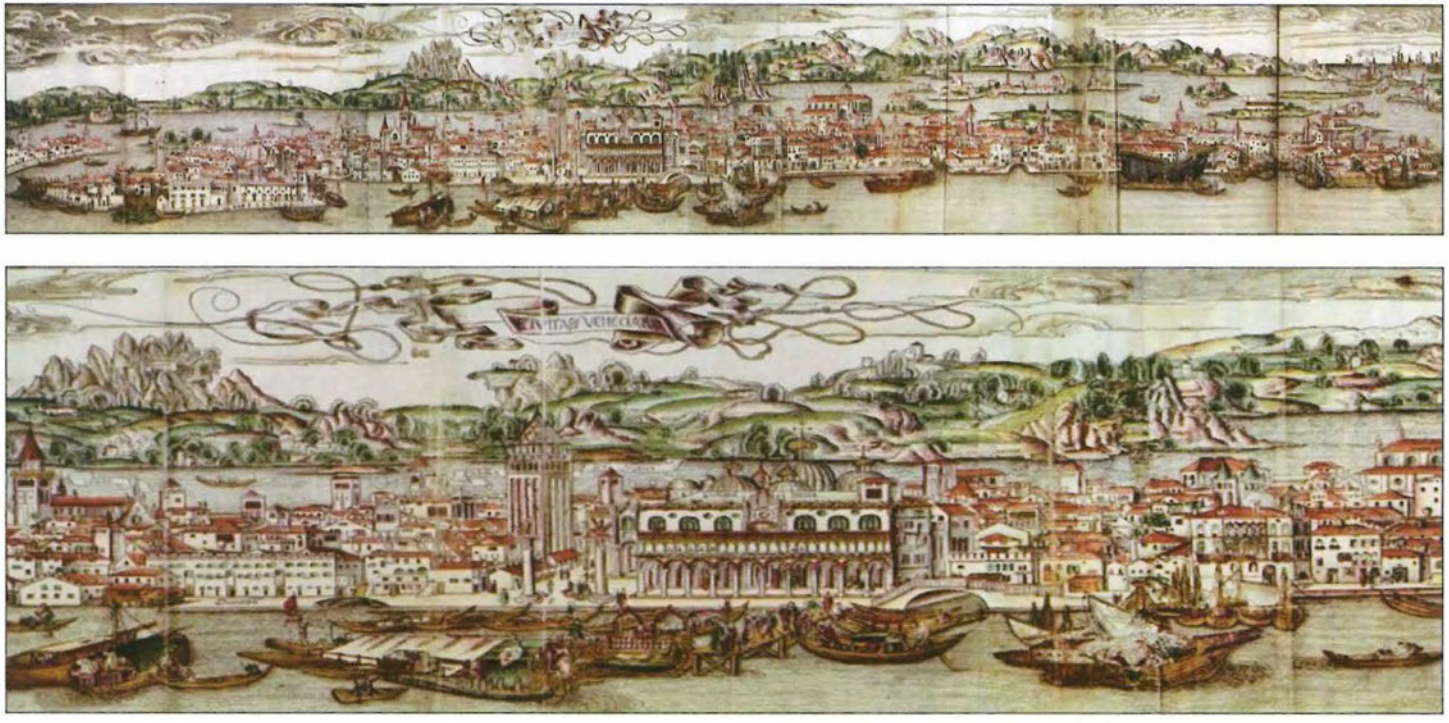


Figura 2.8. E. Reuwich. *Vista general de la ciudad de Venecia* (arriba) y detalle de la zona central con el palacio Ducal (abajo). Del libro *Peregrinatio in terram sanctam* (Mainz, Bernhard von Breydenbach, 1486).

1.3. La *Cosmografía Universal* de Sebastián Münster (Basilea, 1550)

La *Cosmografía Universal* del alemán Sebastián Münster supuso en este proceso un paso decisivo, convirtiéndose en fuente de inspiración para la representación de vistas de ciudades durante mucho tiempo y en referente hasta al menos la aparición del *Civitatis Orbis Terrarum*, de Braun y Hogenberg, publicada por primera vez en 1572, obra que estudiaremos en otro tema de este libro. La *Cosmografía Universal* de Münster se inspiraba en algunas de las imágenes realizadas por J. de Foresti y H. Schedel, pero aproximándose a una filosofía distinta que marcaba una gran diferencia: la asimilación de la definición de la topografía tal y como la describió Ptolomeo, esto es, como la descripción de los lugares a través de la representación particular de la ciudad, vista sola o con su territorio. Esta nueva mentalidad situaba a Münster a medio camino entre el arte y la ciencia y, como indica De Seta en "cabeza de puente, propiamente humanista", que une la tradición medieval a la empresa tardocinquecentesca de Braun y Hogenberg" (De Seta, 2002), la obra que, con seis volúmenes editados entre 1572 y 1617, acabaría por codificar el lenguaje de representación de la ciudad hasta convertirse en verdadero modelo. Y lo importante es que esta mentalidad quedó asimilada a partir de mediados del siglo XVI, gracias a la gran difusión de la *Cosmografía*, a la mentalidad desde la que se difundió la imagen de la ciudad. El propio Münster había declarado que su obra estaba dedicada "a la imagen y descripción de las ciudades más nobles", dando así fe del interés creciente por la iconografía urbana y de la importancia que ésta adquiría en los libros ilustrados.

La obra de Münster se convirtió en la iniciadora de un nuevo género, los Atlas de ciudades, que desde sus orígenes alemanes alcanzaría una gran difusión por toda Europa. A ello contribuyó sin duda la calidad de las xilografías incluidas en las múltiples ediciones de la obra –la última de 1628–, que fue traducida a las principales lenguas. Unas imágenes que además se iban actualizando progresivamente, incluyendo xilografías de nuevas ciudades o sustituyendo las existentes. La primera edición, de 1544, tuvo tal éxito que en 1550 el editor decidió realizar una nueva, esta vez en alemán y en latín, contando para ilustrarla con algunos de los grabadores alemanes más importantes. Las imágenes despertaron el interés de un amplio público de estudiosos, comerciantes, viajantes o simples ciudadanos interesados, haciendo de la obra un instrumento de cultura y una forma de conocimiento del mundo a través de su contemplación, como también hiciesen Braun y Hogenberg, aunque de forma más completa e intensa, a finales del siglo XVI. Las ciudades de Münster, sin embargo, eran todavía imágenes simbólicas con poca credibilidad topográfica.

Cuando publicó su obra a mediados del siglo XVI, el alemán conocía las nuevas técnicas de representación en perspectiva ensayadas en la Italia del siglo XV, y también los códigos de representación enunciados en la cartogra-

fía de Ptolomeo. Y estas diferentes formas de mirar y representar la ciudad existentes en la cultura figurativa del momento fueron incorporadas por el autor a su obra, mezclando vistas de ciudades en las que aparecía la imagen en perspectiva, con aquellas otras en las que se emplea el modo de representación del método ptolemaico. Las más abundantes eran las que mostraban la planta de la ciudad mediante un ligero escorzo en perspectiva. En ellas la ciudad era vista desde un punto de vista bastante alto y los edificios aparecían igualados en sus tipologías, con casas con tejados a dos aguas, torres fortificadas cilíndricas, campanarios con tejado cónico, quedando solo individualizados los edificios significativos de la ciudad. Así fueron representadas ciudades como Cagliari, Nápoles, París o Ámsterdam.

Figura 2.9. *Vista de la ciudad de Cagliari*, en la *Cosmografía Universal* de S. Münster. Basilea, 1550.

Figura 2.10. *Vista de la ciudad de París*, en la *Cosmografía Universal* de S. Münster. Basilea, 1550.

Figura 2.11. *Vista de la ciudad de Constantinopla*, en la *Cosmografía Universal* de S. Münster. Basilea, 1550.

Junto a estas vistas, aparecían las realizadas en perspectiva propiamente dicha respondiendo a un modelo que estudiaremos a continuación. Y finalmente aquellas otras que mostraban el perfil de la ciudad, con el espectador situado a nivel del suelo, ofreciendo una visión frontal de la ciudad en la que se destacaban en altura los principales edificios. Este último método, con el que fueron representadas ciudades alemanas como Wörms, Spira y Colonia, alcanzaría un gran éxito en el siglo XVII.

Figura 2.12. *Vista de la ciudad de Spira*, en la *Cosmografía Universal* de S. Münster. Basilea, 1550.

2. La nueva imagen de la ciudad en la Edad Moderna: el "retrato de ciudad"

2.1. *La nueva realidad cultural y científica: cuando se unen el arte, la ciencia y la alabanza*

Al mismo tiempo que desde el norte de Europa se iban produciendo las anteriores experiencias, los artistas italianos del siglo XV sintieron un gran interés por representar la ciudad en unos términos nuevos, vinculados a finales de la centuria a dos cuestiones que ya por aquel entonces formaban parte de la cultura del Quattrocento: el interés humanístico por el conocimiento y representación del mundo y el territorio, surgido a partir del estudio de la geografía ptolemáica, y los avances que se habían producido en el campo de la representación con la invención de la perspectiva.

Cuando en la segunda mitad del siglo XV los pintores y diseñadores italianos se plantearon la necesidad de tener que pensar y organizar una realidad externa –en este caso la ciudad– para que pudiese ser percibida y comprendida de un modo determinado, pusieron en funcionamiento tres recursos: el empleo de la perspectiva como único método capaz de garantizar una comprensión razonable de la realidad, la aplicación de los avances técnicos que se habían producido con la cartografía en la representación del territorio y, finalmente, la búsqueda de la veracidad de la imagen mediante la observación directa del lugar. La representación de la ciudad se convirtió así en una labor compartida entre la ciencia y el arte, que Alberti recomendaba dejar en manos de "buenos pintores", surgiendo a partir de esta vinculación los "retratos de ciudad". Fue entonces cuando los pintores comenzaron a valorar las grandes posibilidades que tenía la aplicación de la perspectiva aplicada a la representación de la ciudad y cuando comenzaron a aparecer las primeras vistas globales de las ciudades italianas, en las que el organismo urbano era representado como una totalidad. Hasta que ese momento llegó dichas vistas se limitaron a representar una parte del organismo urbano y se mantuvieron, como hemos podido estudiar, en el ámbito de lo simbólico, aunque incluyesen en ocasiones referencias a lugares emblemáticos que permitían identificarlas.

Para que estos cambios se produjesen hizo falta, además de los avances descritos en el campo de la representación, una nueva mentalidad interesada en la exaltación política e ideológica de la ciudad, que sería la responsable del surgimiento en los años setenta del siglo XV de un género literario de exaltación urbana conocido como *Laudatio urbis,* así como de la creación de estas vistas globales de la ciudad a las que nos acabamos de referir. Los retratos de las grandes ciudades italianas, como Florencia, Roma y Nápoles atribuidos a Francesco Roselli, un miniaturista, pintor, grabador y cosmógrafo florentino en torno a 1472, así como el de Venecia realizado por Jacopo de Barbari en 1500, constituyen una buena muestra de todo esto. Todas estas vistas fueron realizadas a partir de ese gran invento del siglo XV que fue la perspectiva, donde la forma de la ciudad se ofrecía en toda su extensión a los ojos del espectador, mostrando tanto su paisaje como el detalle de su arquitectura. Así representadas se convirtieron en "monumentos" de exaltación de la ciudad, del orgullo ciudadano y de la figura del príncipe; en una especie de "iconografía laudatoria", donde la imagen de la ciudad aparecía asociada a un determinado momento de gloria, convirtiéndose en modelos o prototipos que serían imitados y repetidos aún cuando la ciudad ya había cambiado.

Como señala C. De Seta (2002), fue en aquella época y a través de estos medios cuando "los grabadores empezaban a descubrir la ciudad como una entidad digna de representarse por sí misma sin la necesidad de un modelo pintado" y cuando comenzaron a realizar imágenes de ciudades que se convertirían en verdaderos prototipos, repetidos a lo largo del tiempo en obras de gran difusión y relevancia, como ocurrió en el ámbito italiano con las numerosas vistas de ciudades realizadas a finales del siglo XV.

2.2. *Verosimilitud y engaño: el modelo de las vistas de Florencia, Roma y Nápoles*

La vista denominada "de la cadena" de Florencia (1472)

La representación de Florencia de hacia 1472, atribuida a Francesco Rosselli, conocida como "vista de la cadena", supone el primer intento de representar la ciudad en su totalidad con la finalidad descrita. Para ello el autor presentó a la ciudad inscrita en el paisaje que la rodeaba, reproduciendo con sumo detalle una estructura urbana y unos edificios que aparecían identificados con sus nombres, de entre los que destacaban los más famosos exponentes de la nueva cultura artística de la Florencia medicea. Pero junto a esta representación de la *urbs* Rosselli reservó también un espacio para los ciudadanos (la *civitas*), que hacían su aparición en la zona inferior izquierda de la obra. Puesto que lo que el pintor pretendía era crear una imagen global de la ciudad, eligió un punto de vista elevado que le permitiese mostrar una visión lo más amplia posible del territorio, así como una buena visión de la estructura urbana y el mayor número de edificios posibles, sin que se superpusiesen los unos a los otros.

Con estos recursos: punto de vista elevado, amplitud espacial, integración de la imagen en el pasaje y atención por el detalle, el artista pretendía también dotar a la obra de verosimilitud, creando una imagen creíble ante el espectador. Para ello acudió a un patrón de representación que remitía al modelo flamenco, inspirador seguramente de otro de los recursos con los que Rosselli intentó reforzar la veracidad de su obra: la inclusión de su propia figura en el paisaje, dibujando la ciudad desde un punto de vista concreto que se ha identificado con el campanile de la Iglesia del Monte Oliveto.

A la hora de realizar la obra Rossellli empleó recursos propios de la cartografía, que le permitieron realizar una planimetría bastante precisa de la ciudad, alineando posteriormente sobre la misma los principales edificios de la ciudad mediante una combinación del uso de la perspectiva con la observación directa de la realidad. El pintor fijó la posición de los principales elementos urbanos girando el ángulo desde el que se contemplaban algunas fachadas, destacando así los edificios que consideraba más relevantes con respecto al tejido urbano. La ciudad se convertía así para el pintor en un campo de experimentación de la potencialidad que ofrecía la perspectiva a la hora de controlar la representación, práctica que combinó con otros dos recursos: el empleo de la de la topografía como medio para determinar la configuración planimétrica y volumétrica de la ciudad, y la incorporación de su propio punto de vista, que le permitía decidir el lugar desde el que la ciudad debía ser dibujada e introducir las correcciones que considerase oportunas con el fin de mostrar la imagen totalizadora y propagandística que pretendía. Por eso, como decían los pintores dedicados a las vistas urbanas, la ciudad debía ser primero observaba y después, pintada.

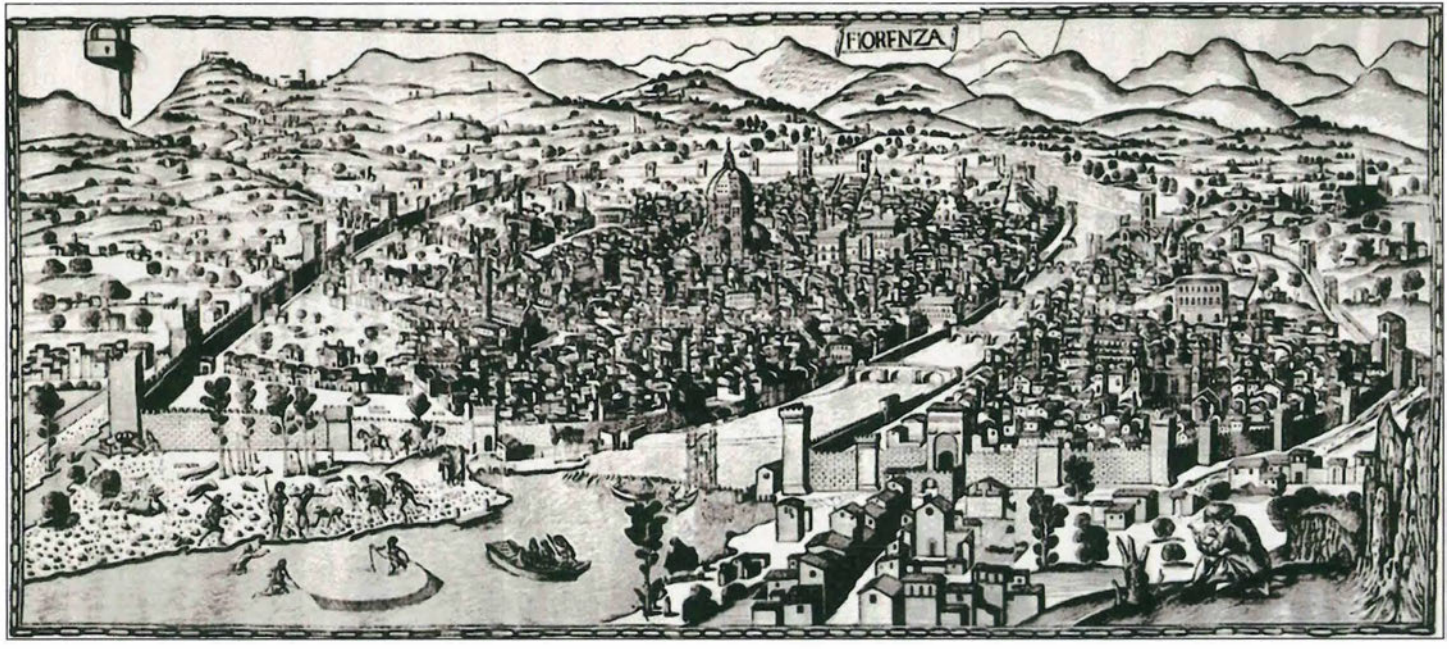


Figura 2.13. *Vista de Florencia denominada la "de la cadena"*, atribuída a Francesco Rosselli. h. 1472. Staatliche Museen (Berlín).

Esta cuestión resulta muy interesante, pues desde finales del siglo XV la reivindicación de la veracidad de la imagen de la ciudad se convirtió casi en una obsesión para quienes la representaban, aunque en la mayoría de los casos la exactitud en la representación no fue un de sus rasgos dominantes, pues era necesario sacrificarla para mostrar una visión manipulada de la realidad que sirviese a diversos intereses. Lo importante era, sin embargo, incluir detalles que fingiesen verosimilitud y que fuesen capaces de engañar el ojo del espectador. Y de este modo lo hizo Rosselli, así como otros muchos pintores de vistas de ciudades, quienes a veces rebajaban la altura de algunos edificios para dejar ver otros de relevancia, o cambiaban el punto de vista de la representación con el fin de mostrar nuevos espacios representativos de la ciudad. Lo importante en este caso concreto es que la vista de Florencia realizada por Rosselli fijó una imagen de la ciudad que pervivió como prototipo a lo largo del tiempo, sobreviviendo a las transformaciones experimentadas en su imagen por la evolución urbana.

La Tabla Strozzi (1472)

Por los mismos años que la vista de Florencia se pintó la vista de Nápoles conocida como la Tabla Strozzi, atribuída también a Rosselli, que compartía con la anterior interesantes puntos de contacto y que puede considerarse el primer retrato de grandes dimensiones de una ciudad europea, así como la representación más detallada y completa del paisaje urbano de Nápoles. Se trataba en este caso de una tabla que formaba parte de una cama, regalo de Filippo Strozzi al rey Fernando de Aragón, en la que se representó una vista escenográfica de Nápoles en la que estaban presentes todos los símbolos del poder de la dinastía: entre ellos la flota real situada en primer término, que hacía su entrada triunfal en la ciudad, así como sus principales fortificaciones –el Castillo del Ovo, la torre de San Vicenzo y Castel Nuovo–, entre otros edificios destacados. La vista adquiría así un fin propagandístico relacionado en este caso con la exaltación del Príncipe.

Figura 2.14. *Vista de Nápoles en la "Tabla Strozzi"*, atribuida a Francesco Roselli, 1481. Museo de Capodimonte (Nápoles).

En la tabla Strozzi se representaba con todo detalle la ciudad de Nápoles desde el Castillo del Ovo hasta la Plaza del Carmine, incluyendo numerosos edificios perfectamente reconocibles. Sin embargo, también en este caso la imagen había sido manipulada por el artista, pues si bien la ciudad parecía estar dibujada desde un punto de vista situado en el Golfo, de frente a la ciudad, en realidad había sido realizada adoptando dos puntos de vista diferentes: uno situado sobre el litoral oriental, desde el que se dibuja el centro y el litoral occidental; y otro colocado sobre el Muelle Grande, que representa toda la parte izquierda del casco antiguo. La línea de la costa aparecía así abierta y rectificada con la intención de reflejar una imagen que mostrase a la ciudad en su globalidad, con todos sus elementos paisajísticos y arquitectónicos, así como con sus habitantes, que también en este caso fueron representados.

La vista de Roma (1472)

Con recursos muy similares a las vistas anteriores, Rosselli realizó en las mismas fechas una vista de Roma que hoy conocemos gracias a una copia del siglo XVI conservada en el Museo de la Ciudad de Mantua; un "retrato de la ciudad" donde, como en las de Florencia y Venecia, se repetía el interés por el detalle, la visión amplia de la ciudad inserta en el paisaje, el empleo de un punto de vista alto cuidadosamente elegido por el autor y la manipulación del ángulo de la perspectiva para mostrar una visión de la ciudad que transmitiese su magnificencia a través del protagonismo concedido a algunos edificios en relación con los demás. El pintor representó la ciudad rodeada de sus murallas, la pagana a la izquierda sobre un espacio verde poco edificado sobre el que destacaban las ruinas de la Roma antigua: el Coliseo, el Arco de Trajano, etc., y la sagrada a la derecha, con el palacio del Belvedere y Castel Sant'Angelo como protagonistas, cuya visión había sido modificada para mostrar una imagen irreal de la ciudad que, sin embargo, transmitía una gran verosimilitud.

Como veremos más adelante, esta imagen constituye la primera representación de la urbe en Edad Moderna, realizada de acuerdo al prototipo que venimos examinando. En ella la ciudad aparece tomando como base los elementos de la realidad, abandonando la visión compendiada y simbólica que habían caracterizado la iconografía de Roma hasta entonces. La ciudad, representada desde Porta Pía, el acceso más habitual a la urbe, cobra consistencia a través de las casas, las torres, las ventanas de los edificios y, en general, a través del tejido urbano habitado. La vista pone el acento sobre el conjunto del Vaticano, representado arriba a la derecha, como modo de destacar el nuevo valor adquirido por la ciudad tras recuperar en 1420 su papel de capital de la Cristiandad durante el pontificado de Martín V, así como de fijar uno de los sectores en los que se centró el trabajo de transformación urbana de los papas desde entonces, estableciendo así un contraste con el resto de la ciudad y destacando la calidad de la ciudad como sede del poder pontificio.

Figura 2.15. *Vista de Roma a finales del siglo XV*, según la obra de Francesco Rosselli hoy perdida. Copia de h. 1538. Museo de la Ciudad de Mantua (Mantua).

2.3. *Jacopo de Barbari y la vista de Venecia de 1500*

El proceso de representación de la ciudad a través de la perspectiva alcanzaría su ejemplo más maduro con la vista de Venecia realizada en 1500 por el pintor y grabador italiano J. de Barbari. Resulta importante destacar que la ciudad atravesaba entonces por uno de los mejores momentos de su historia militar, diplomática y económica, pues desempeñaba un papel fundamental en relación con Italia y Europa, así como con los territorios de Oriente, con los que mantenía un comercio muy activo. Además, por estas fechas se encontraba ya bien difundido el "mito de Venecia", considerada como una ciudad única, escenario de grandes acontecimientos de la historia, en la que el poder público del Dux se mostraba públicamente, haciendo ostentación de su poder a través de la imagen.

Desde estos presupuestos fue elaborado el retrato de Venecia de Jacopo de Barbari. El artista quiso mostrar la ciudad en su totalidad, pero también en su detalle, para lo cual eligió un punto de vista elevadísimo que permitía contemplar la forma urbana completa integrada en su espacio, presentando a su vez la vista a través de una perspectiva en escorzo que le permitía reflejar con precisión sus detalles arquitectónicos y también los de la actividad de su vida ciudadana. Se creaba así una imagen dotada de gran belleza, en la que la repre-

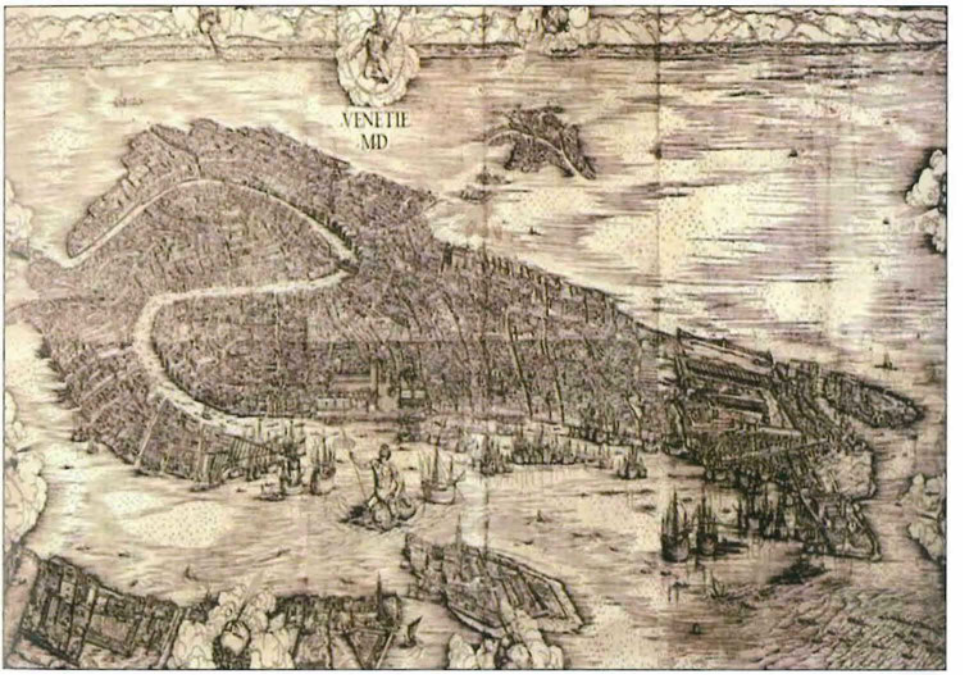


Figura 2.16. Jacopo de Barbari. *Vista de Venecia a "vuelo de pájaro"*, 1500. Museo Correr (Venecia).

sentación de las partes y del todo alcanzaba una perfecta integración, convertida en un verdadero prototipo de representación. Como en las cartografías, J. de Barbari representó al dios Neptuno sobre la laguna, mientras los ocho vientos circundaban la obra, introduciendo así un importante componente decorativo y simbólico, vinculado al mundo clásico.

Los autores que han estudiado esta obra siguen debatiendo acerca del método empleado por J. De Barbari para realizarla sin haber llegado a una conclusión definitiva. ¿Fue todo técnica, todo arte o una combinación de ambas? Aunque no exista acuerdo al respecto, todo parece indicar que el pintor se sirvió de un plano en planta de la ciudad, sobre el que fue situando en perspectiva los diversos edificios, previamente contemplados en directo desde algún punto elevado de la ciudad, siguiendo así una práctica similar a la empleada en las anteriores "vistas al natural". La cuestión aquí es que, como en los ejemplos que le precedieron, la intención de exaltar ideológica y políticamente la urbe, influyó en el empleo que el artista hizo de la técnica y, por tanto, en el resultado final de la imagen.

Podemos decir que la imagen de Venecia de J. De Barbari constituía un retrato políticamente intencionado de la ciudad. Estaba presidida por la inscripción "Venecia MD" que fijaba su espacio y su tiempo, y pretendía celebrar el valor de la ciudad como urbe segura y autocrática gracias a sus defensas naturales y su valor comercial y militar, representado por su amplio puerto. Bajo la simulación del efecto de una visión directa de la ciudad, el autor sometió su imagen a ciertas deformaciones, utilizando varios puntos de vista y manipulando a través de la perspectiva la vista de la ciudad y de sus edificios. Además aplicó arbitrariamente las leyes de la perspectiva de modo consciente para

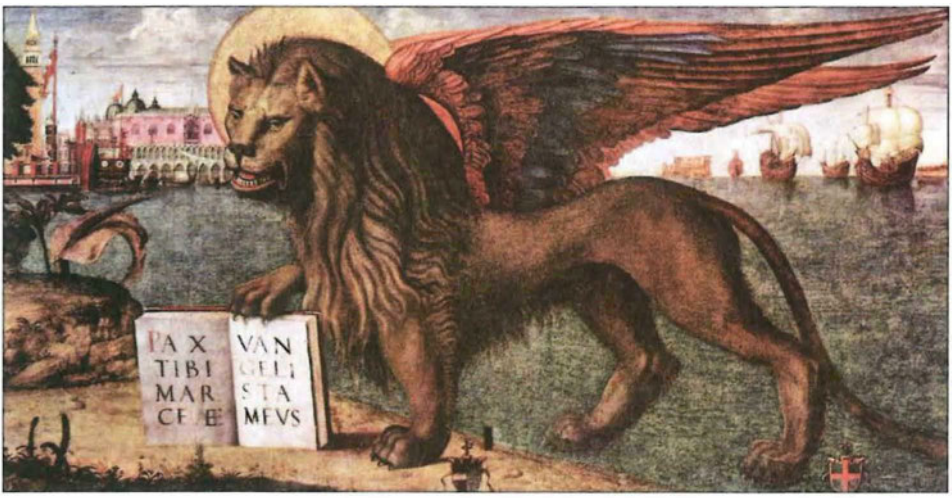


Figura 2.17. V. Carpaccio. *El león de San Marcos*, 1516. Palacio Ducal (Venecia).

engañar el ojo del espectador, comprimiendo algunos sectores y dilatando otros, como el puerto, junto a la plaza de San Marcos, con el fin de resaltar aquello que interesaba. Y asimismo mantuvo la proporción en altura de los edificios, pues de otro modo los más alejados habrían resultado irreconocibles. Se conseguía de este modo construir una imagen de exaltación de Venecia a través de la representación de su espacio urbano, en un ejercicio de propaganda de la ciudad y de su poder estratégico, económico, militar y político que podemos comparar, en cuanto a su intencionalidad, con algunas de las pinturas realizadas por artistas como Vitore Capaccio o Gentile Bellini por estas mismas fechas, en las que procesiones civiles y religiosas servían como pretexto para mostrar los principales escenarios urbanos, vinculados ya por estas fechas de forma tópica al poder laico de la capital del Mediterráneo y al de sus gobernantes. La plaza de San Marcos con la catedral y el palacio del Dux o el puente de Rialto, fueron algunos de esos espacios.

Figura 2.18. G. Bellini. *Procesión en la plaza San Marcos*, 1496. Galería de la Academia (Venecia).

Bibliografía básica

De SETA, C., (1998) «L'immagine della città italiana dal XV al XIX secolo» *Catálogo de la Exposición*. Roma, pp. 13-24.
En este artículo el autor aborda de forma clara y bien estructurada las principales cuestiones que rodean la representación de las vistas de ciudad desde finales del siglo XV hasta el siglo XVII: el movimiento cultural que acompaña al proceso de renovación iconográfica, la diferencia

entre vistas pintadas y vistas topográficas, las tipologías representativas, etc. Constituye una buena aproximación a la comprensión del tema.

NUTI, L. (1996), *Ritratti di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento*. Venecia, Marsilio.
De nuevo este libro, básico para la asignatura, aporta interesantes reflexiones sobre las descripciones visuales de las ciudades italianas durante el Renacimiento.

Bibliografía de ampliación

AAVV. (1999), *A volo d'uccello. Jacopo de'Barbari e la rappresentazione di città nell'Europa del Rinascimento*. Venecia, Arsenale (Catálogo Exposición).

BALLON, H., y FRIEDMAN, D., (2007), "Portraying the City in Early Modern Europe: Measurement, Representation, and Planning". En WOODWARD, D. (ed.), *Cartography in the European Renaissance*. Chicago&London, The University of Chicago Press, pp. 681-704.

CASSINI, G. (1971), *Piante e vedute prospetiche di Venecia (1479-1855)*. Venecia.

COLLETTA, T. (1984), *"Atlanti di città" del Cinquecento*. Nápoles, Edizioni Scientifiche Italiane.

FRANGENBERG, T. (1994), "Chorographies of Florence. The use of city views and citiy plans in the sixteenth century. *Imago Mundi,* XLVI, pp. 41-64.

NUTI, L., (1984), "Alle origini del grand tour: immagini e cultura Della città italiana negli Atlanta e nelle cosmografie del secolo XVI". En *Storia Urbana*, nº 27, pp. 3-35.

PINTO, J. A. (1976), "The Origins and Development of the Iconographic City Plan", *Journal of the Society of Architectural Historians*, XXXV, pp. 35-50.

POLEGGI, E., *Iconografia di Genova e delle Riviere*, Genova 1976, *Paesaggio e immagine di Genova,* Sagep Editrice, Genova, 1982.

RICCI, G. (1989), "Città Murata e ilusione holográfica. Bologna e altri luoghi (secoli XVI-XVIII)". En C. DE SETA y J. LE GOFF (eds.), *La città e le mura,* Roma-Bari, Laterza, pp. 265-290. (Hay traducción española del libro por la Editorial Cátedra, 1991).

ROMANELLI, G., BIADENE, S. (coords.) (1982), *Venecia piante e vedute*. Venecia, Stamperia di Venezia.

SCHULZ, J. (1970), "The printed plans and panoramic views of Venice (1466-1797)", *Saggi e memorie di Storia dell'arte*, VII, pp. 1-182.

SCHULZ, J. (1978), "Jacopo de Barbari's View of Venice. Map Making, City Views, and Moralized Cartography before the Year 1500", *Art Bulletin,* LX, pp. 425-474.

SCHULZ, J. (1990), *La cartografia tra scienza e arte. Carti e cartografi nel Rinascimento italiano.* Modena, Panini.

STROFFOLINO, D (1999), *La città misurata. Tecniche e strumenti di rilevamento nei trattati a stampa del Cinquecento*, Roma.

TEMA 3

La imagen de Roma

Consuelo Gómez López

- La Roma de los jubileos: imagen y propaganda:
  - Los *Mirabilia* y las Guías de peregrinos.
  - El comercio de estampas.
- Pintores y dibujantes en Roma.
- Formas de ver y representar la ciudad:
  - El poder del símbolo y el peso de la tradición.
  - Roma en los libros impresos.
  - Las primeras representaciones "científicas" de Roma.

Introducción

A finales del siglo XV los humanistas interesados en la recuperación de los textos y las ruinas de la Antigüedad pusieron sus ojos en Roma. La ciudad acababa de recuperar bajo el pontificado de Martín V su antiguo estatus de sede pontificia y capital de la cristiandad y estaba a punto de experimentar importantes transformaciones en su imagen y en su significado. Apenas un siglo después el cardenal Jean du Bellay, famoso mecenas y coleccionista diría "Roma es el mundo entero y el mundo entero es Roma" poniendo de manifiesto el gran valor que la ciudad había adquirido durante aquel tiempo para la cultura política y artística del Renacimiento. Desde entonces Roma había sumado a su carácter de ciudad mítica y de modelo y referente para la historia, forjado desde la propia Antigüedad, la nueva condición de ser centro del mundo clásico y cristiano, incrementando considerablemente su carga simbólica como capital del Imperio y el estado más perfecto. La pretensión de hacer de la imagen de Roma el modelo de la ciudad más perfecta y completa, en su significado y en su propia configuración, estaba servido.

La "Roma secunda", del Renacimiento y del Barroco se convirtió por esta vía en polo de atracción de peregrinos que acudían a la Ciudad Santa, pero también en objeto de interés de un variado público de eruditos y artistas que veían en Roma su referente y fuente de inspiración, así como de comerciantes y viajeros interesados en el conocimiento del mundo. Para todos ellos Roma no era ya una ciudad como las demás. Era la urbe por antonomasia, superior por tanto a cualquier otra ciudad de la historia. A su amparo surgiría una iconografía tan abundante que su estudio, como sucede con el de la propia evolución urbanística de la ciudad, supone un ejercicio prácticamente inabordable, pues ninguna ciudad fue tan ilustrada en época moderna como Roma.

1. La Roma de los jubileos: imagen y propaganda

1.1. Los *Mirabilia* y las Guías de peregrinos

Durante mucho tiempo, la imagen de la ciudad de Roma fue la transmitida por los *Mirabilia Urbis Romae*, un tipo de literatura surgido en la Edad Media a partir de la celebración de los jubileos o años santos ordinarios, una iniciativa adoptada por los papas medievales bajo la que se pretendía promocionar y difundir la idea de Roma como ciudad Santa de peregrinación. El jubileo otorgaba al peregrino la posibilidad de obtener indulgencia plenaria al acudir a la ciudad en penitencia y permanecer en la misma durante al menos quince días si era forastero, convirtiéndose con el tiempo en una importante fuente de ingre-

sos y en uno de los principales motores de transformación de la ciudad, gracias a las reformas urbanísticas acometidas con motivo de su celebración.

Convencidos del poder que tenía la imagen para su propaganda, los papas celebraron cada vez con mayor magnificencia los jubileos o años santos, cada uno de los cuales daba lugar a una guía y con ella a una visión de la ciudad en la que iban incorporándose las diferentes obras e intervenciones impulsadas por los pontífices en la arquitectura y el espacio urbano. Los grabados con imágenes de edificios y con planos de la ciudad de Roma que acompañaron a las guías y que fueron igualmente editados con motivo de estos acontecimientos se convirtieron de este modo en registro documental y gráfico de cómo la ciudad iba creciendo y se iba adaptando a las exigencias políticas, culturales y artísticas del poder pontificio. Y también de cómo iban evolucionando las formas de ver la ciudad en función de la idea que se iba teniendo de la urbe y de los intereses representativos de cada momento. Estas imágenes iban mostrando, por tanto, la nueva imagen de la Roma moderna, construida por los papas mediante la apropiación de la ciudad antigua.

Los *Mirabilia* surgidos a partir de estos acontecimientos eran una especie de guías que orientaban al peregrino en su recorrido por la Roma cristiana a través de una red bien definida de calles y plazas que permitían revivir la magni-

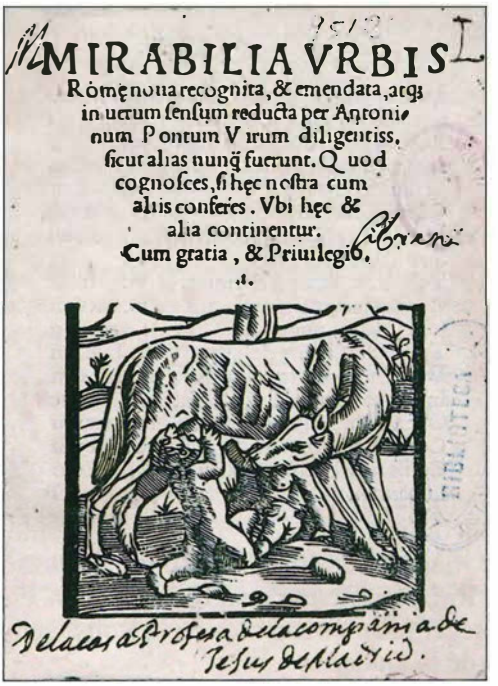


Figura 3.1. Antonius Pontius. *Mirabilia Urbis Romae*. Roma, 1524.

ficencia de la Roma pagana, de la que la ciudad presente se convertía en directa heredera y con la que se encontraba perfectamente incardinada. El texto original, que databa del siglo XII y en el que se daban muestras de una gran admiración por la Antigüedad romana, alcanzó un gran éxito y dio lugar a un verdadero género editorial que se difundió con increíble rapidez por toda Europa entre los siglos XII y XV, viéndose revitalizado por la imprenta en manos de los humanistas. Los *Mirabilia*, escritos cuando todavía la Roma antigua no era bien conocida, mezclaron en sus textos las leyendas sobre el mundo antiguo y sus ruinas con la observación directa de los monumentos y la recuperación de ciertas tradiciones literarias clásicas, transmitiendo una visión de la ciudad donde las descripciones de los itinerarios y los principales edificios se acompañaban de datos e historias casi siempre inexactos, confiriéndoles un carácter fantástico que perviviría durante largo tiempo. De hecho, la mezcla de elementos eruditos y reales de la ciudad con otros imaginados constituyó una de las señas de identidad de este género, junto a la referencia a una Roma pagana que convivía sin problemas a través de estas obras con las referencias a los monumentos y a las reliquias de la ciudad cristiana. Sus autores eran eruditos y gramáticos, que inauguraron una tradición literaria de gran recorrido, que tuvo asociada una tradición iconográfica de gran importancia.

Roma se convertía en estas obras en una especie de "contenedor de maravillas", una ciudad hecha de monumentos donde los habitantes no existían, cuyo espacio podía ser visitado por el peregrino o el viajero a través de unos recorridos que fueron variando con el tiempo a fin de incluir aquellos espacios y edificios de la ciudad cuyo prestigio o valor simbólico convenía destacar, dejando así una especie de registro de la evolución urbana.

Con el tiempo la ciudad real fue imponiéndose sobre esta ciudad fantástica, y los *Mirabilia* comenzaron a dar paso a las guías sobre las antigüedades y las cosas maravillosas de la urbe, así como a las estampas o grabados que recordaban a los viajeros más ilustrados su visita por la ciudad, permitiéndoles conocer cómo era la Roma antigua. Surgió entonces una importante producción editorial en torno a monumentos y antigüedades romanas de manos de los humanistas. Fue entonces, hacia la década de 1420, cuando humanistas como Poggio Bracciolini, Pomponio Letto, Flavio Biondo o el propio Alberti se interesasen por el conocimiento filológico, histórico y arqueológico de la Roma antigua. Cuando Marco Fabio Calvo iniciase un estudio sistemático de los edificios de la Roma Antigua y cuando, según veremos más adelante, Leon Battista Alberti publicó su *Descriptio Urbis Romae*, donde se planteaba la realización del primer mapa "científico" de Roma, proyecto que sería seguido posteriormente por Rafael a través de su *Carta a León X*, en la que planteaba la necesidad de proteger los monumentos de la Roma antigua y de realizar un mapa arqueológico de la ciudad.

Y todo ello se produciría coincidiendo con el momento en que los papas, convertidos en humanistas atraídos por el conocimiento de los monumentos

antiguos, comenzaban a valorar su importancia propagandística como ornamento y orgullo de la ciudad, desarrollando la idea expresada por Flavio Biondo en su obra *Roma Instaurata* (1444-1446) de que la Roma pontificia era la heredera del esplendor de la Antigüedad. Se sentaban así las bases para el inicio del proceso de renovación urbanística de la ciudad que, impulsado durante el pontificado de Nicolás v, convertiría a Roma en *caput mundi*, en capital del estado moderno, a partir de la emulación de la imagen de la Roma Imperial y su instrumentalización al servicio del poder político. Los *Mirabilia* se convirtieron así en un instrumento de propaganda en manos del poder pontificio, que contribuía a crear un imaginario concreto de la ciudad entre los miles de peregrinos que a ella acudían. El Papado intentaba así apropiarse del carácter mítico de la ciudad de Roma.

LE COSE
MERAVIGLIOSE
DELL'ALMA CITTA'
DI ROMA,
Doue ſi tratta delle Chieſe, Stationi,
Reliquie, Corpi ſanti, che vi ſono.
E diuerſi Maritaggi di pouere
Zitelle, che ſi fanno.
Con la Guida Romana, che inſegna facilmente a' forastieri di ritrouare le coſe più notabili di Roma.
Li nomi de' Sommi Pontefici, Imperatori, & altri Principi Chriſtiani. Con le principali Poſte d'Italia.
Di nuouo corrette, ampliate, & ornate di belliſsime Figure.
Con aggiunta d'altre coſe fatte da Clemente VIII. Paolo V. e di Vrb. VIII. di F. M.
Con le ſette meraviglie del Mondo, & notabili.
CON PRIVILEGIO
IN ROMA
Per Gioßattiſta Robletti l'Anno M. DC. L. Con licenza de'
Ad inſtanza d'Antonio Maria Gioioſi in Piazza Nauona.

Figura 3.2. G. Robletti. *Le cose meravigliose d´alma cittá di Roma...*, realizado con motivo del jubileo de 1650. Roma, 1650.

A medida que la formación y los intereses de los visitantes de Roma fueron cambiando según calaba en ellos la nueva cultura del Renacimiento, fue haciéndolo también la información que se les ofrecía. Tengamos en cuenta que

durante el Quattrocento surgió el fenómeno de los peregrinos de cultura humanística que hacían del viaje a Roma una verdadera experiencia individual, redactando incluso sus propias guías sobre la ciudad. Y que a ellos se sumaron, además, simples viajeros fascinados por la Antigüedad, deseosos por conocer y admirar la nueva Roma. Y también artistas, estudiosos y eruditos que buscaban en Roma la fuente de inspiración para sus obras. Por eso los *Mirabilia* fueron sustituidos progresivamente y también por eso junto a las guías dedicadas a los peregrinos existieron otras dedicadas a artistas y a un público culto, en las que, junto a la información de la Roma cristiana se recreaban los lugares emblemáticos de la Roma antigua intentando introducir rigor científico en el conocimiento de la Antigüedad, acompañando sus explicaciones con grabados que se repetían de unas a otras. En el contexto de estas obras de carácter culto y erudito, realizadas por los propios artistas, podemos citar la *L'Antichitá di Roma*, de Andrea Palladio, que además de ser una de las primeras guías, fiable y rigurosa de la Roma pagana, basada en el conocimiento profundo de la erudición topográfica, era también un modo de poner dicha Antigüedad al servicio político y propagandístico de la Roma moderna.

El título de estas obras, siempre repetido, fue desde 1541 *Le cose maravigliose dell'alma città di Roma* y aunque en ellas se seguía incluyendo el tradicional itinerario por las siete iglesias de Roma, se fueron incorporando nuevos puntos de atención o sustituyendo los que ya existían cuando los intereses de lo que se quería mostrar al visitante cambiaba. La iglesia de San Sebastián, por ejemplo, fue sustituida por Santa María del Popolo ante la veneración que Sixto V sentía hacia la misma, y los obeliscos que este Papa incorporó al urbanismo romano como ejes visuales y simbólicos de la ciudad comenzaron a formar parte de la estructura que guiaba a los peregrinos, haciendo su aparición en los grabados que ilustraban las guías.

1.2. *El comercio de estampas*

Acompañando a las guías sobre las Antigüedades y cosas maravillosas de la Urbe surgió en las primeras décadas del siglo XVI un comercio de estampas o grabados destinadas a los viajeros más ilustrados, ávidos por conocer la ciudad moderna y recrear e imaginar la Roma Antigua. La ciudad era para ellos la nueva Tierra Santa y también el escenario del mayor imperio de la historia, cuyas Antigüedades se podían aún contemplar, fundiendo el pasado imperial con el nuevo lenguaje empleado por los papas para su propia exaltación. Estas obras consolidarían la imagen de Roma como el emblema más representativo del poder y prestigio pontificios, haciendo de la ciudad símbolo de la perfección, vinculada a la imagen de Jerusalén.

El comercio de estampas se vio impulsado por la presencia en Roma de una gran cantidad de artistas italianos, franceses y flamencos que se instalaron en

la ciudad y se dedicaron a dibujarla, intentando mostrar una imagen ideal de Roma como ciudad completa y perfecta. Este fenómeno se vio impulsado por el frenesí de los hallazgos arqueológicos, que dio pie a un paralelo frenesí editorial. La mayoría de las obras eran muy parcas en ilustraciones, pero a mediados del siglo XVI surgieron imprentas dedicadas a la difusión de grabados con temas artísticos impulsadas por grandes impresores, como Antoine Lafréry y Etienne Dupérac.

Antoine Lafréry se convirtió en un gran comerciante de estampas de la ciudad, dedicadas a un público de viajeros, amantes del arte, coleccionistas y eruditos interesados en tener cualquier cosa de Roma a un precio asequible, realizándose desde su taller numerosas representaciones de monumentos de la Roma antigua y moderna. Su labor como estampador, editor y comerciante de estampas fue crucial desde 1540, cuando publicó la obra *Speculum Romae magnificentiae*, donde reunía los mejores grabados de monumentos y restos de la Antigüedad, así como de obras de la Roma moderna, cuyas novedades se iban incorporando a las sucesivas ediciones, como también se hacía con las guías. A partir de entonces Lafréry creó un verdadero imperio editorial que dejó un gran número de imágenes de arquitectura, cartas geográficas, vistas

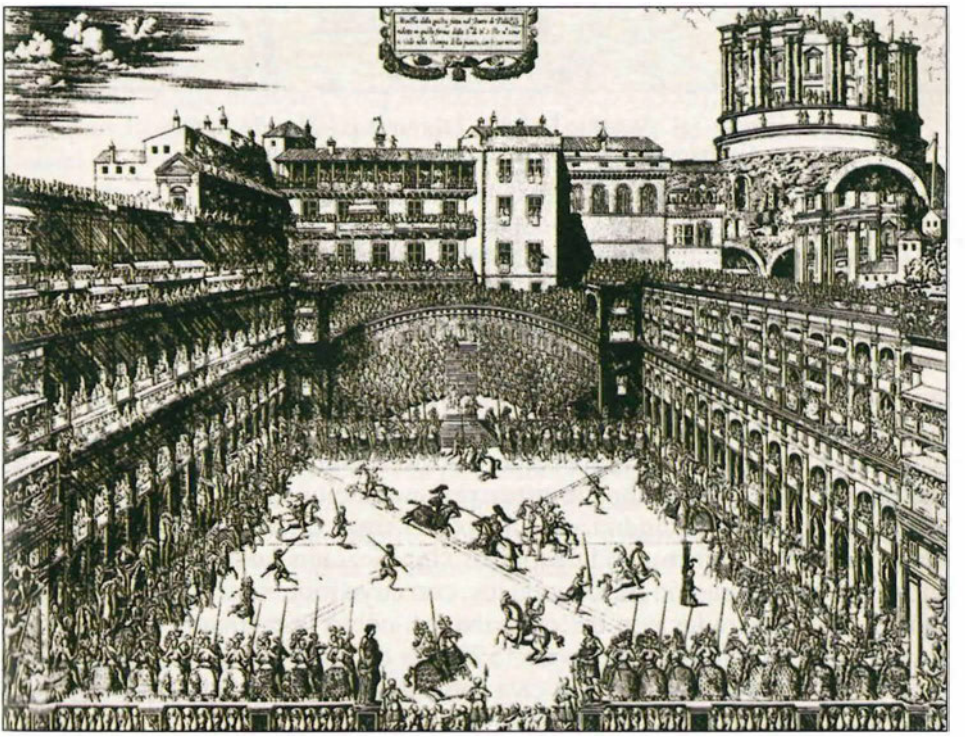


Figura 3.3. Antoine Lafréry. *El patio del palacio del Belvedere*, en la obra *Speculum Romanae Magnificentiae*, 1565.

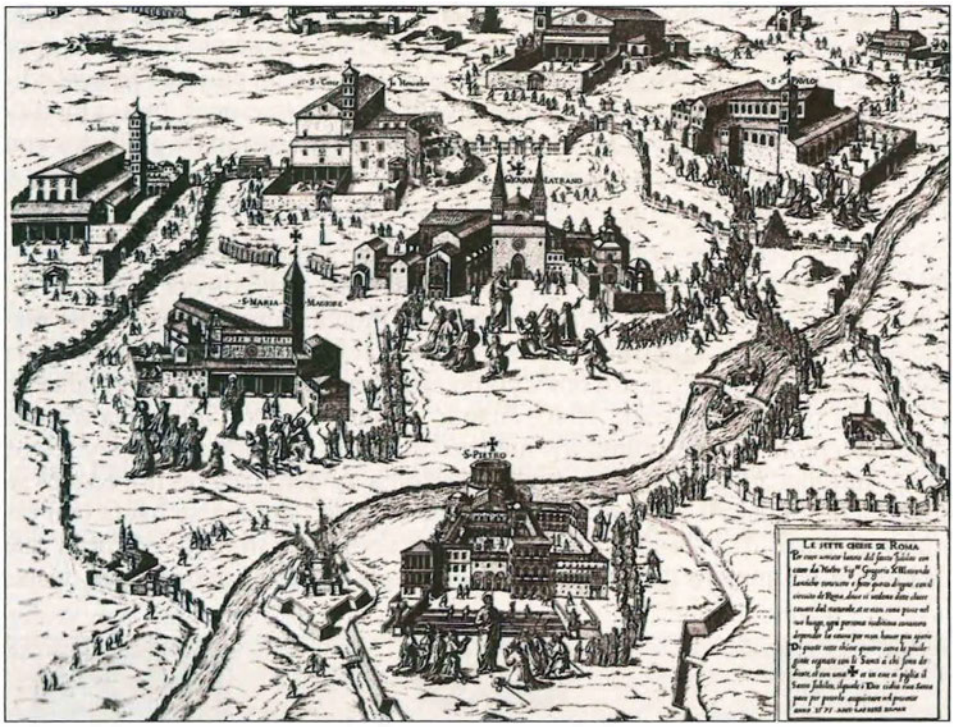


Figura 3.4. Antoine Lafréry. *Las siete iglesias de Roma*.
Grabado realizado con motivo del jubileo de 1575.

de ciudad, etc., desempeñando un papel fundamental en la representación de la ciudad durante la segunda mitad del siglo XVI. Tras su actividad la compra y venta de grabados sueltos se enriquecería durante siglos.

Gran parte del material recogido por Lafréry en el que se recreaba la imagen de Roma se convirtió en punto de referencia para muchos artistas que deseaban conocer la ciudad e inspirarse para realizar sus obras. Por esta vía asumió un interesantísimo papel en la difusión de la imagen de Roma por toda Europa. El telón de fondo de estas representaciones era el del particular ambiente que vivió la ciudad a mediados del siglo XVI con el inicio del proceso de la Contrarreforma y la especial significación que adquirió en aquel momento la celebración de los jubileos, con cuyo motivo se realizaron importantes guías ilustradas con bellos grabados, como la realizada por el propio Lafréry con motivo del jubileo de 1575 o la de DuPérac de este mismo año, donde se presentaba una visión casi romántica de la ciudad, con personajes entre las ruinas de la Antigua Roma.

Además de estos grabados, del taller de Lafréry saldrían algunas de las más interesantes vistas de Roma a vuelo de pájaro que estudiaremos en el últi-

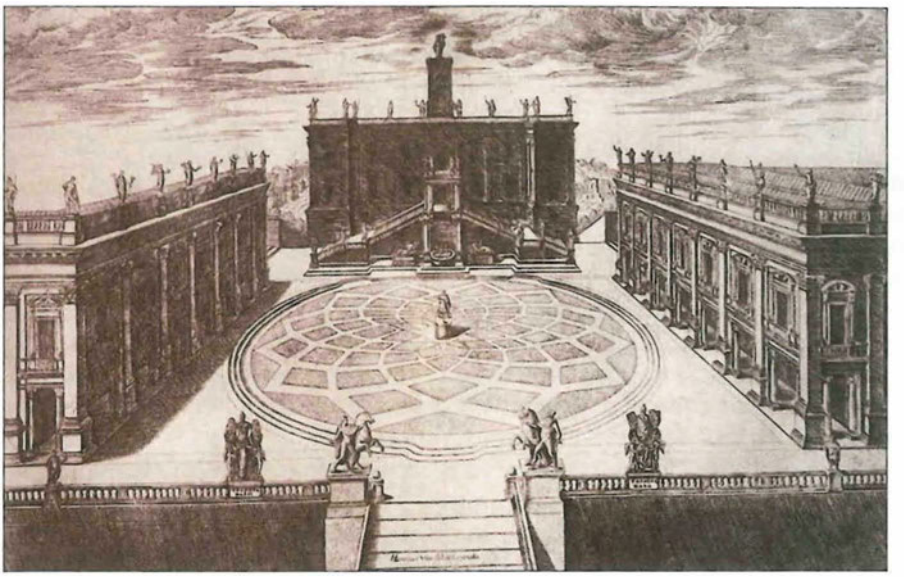


Figura 3.5. Étienne Dupérac. *Grabado de la plaza del Capitolio*, 1568.

mo apartado de este libro, siguiendo el precedente sentado en 1551 por el plano de Bufalini. Entre ellas la *Urbis Romae Descriptio* (1555), de Hugues Pinard y Jacques Bos, una obra que pretendía exaltar la Roma del Renacimiento, eligiendo un punto de vista que situaba en primer plano el Vaticano y el Trastévere, destacando también algunos edificios de especial significación, como el Palacio Farnese, el Palacio Venecia, o el Panteón, destacados como elementos determinantes de la estructura urbana. Además, en 1557 Lafréry publicó la planta de Roma realizada por el ingeniero militar Paccioto, una especie de puesta al día de la planta de Bufalini en la que la ciudad se encontraba representada en su totalidad.

A partir de entonces surgieron muchas versiones de estas vistas de ciudad, en las que se iban integrando los cambios experimentados en la misma. Una de las más famosas fue la recogida por Etienne Dupérac en 1577 en su obra *Nova Urbis Romae Descriptio*, una espléndida vista de la Roma del Renacimiento con un detallado diseño de su estructura urbana antes de las grandes reformas de Sixto V, que analizaremos más adelante.

2. Pintores y dibujantes en Roma

Junto a los grabadores y comerciantes de estampas la ciudad de Roma fue recreada por algunos de los viajeros curiosos que acudían a la ciudad, así como

por artistas, pintores y dibujantes, muchos de ellos procedentes de los Flandes y de Holanda, que elaboraban sus propios dibujos. En ellos se unió el interés por los logros alcanzados por el arte italiano con la atracción que sentían hacia los vestigios el mundo clásico existentes en Roma, que les trasladaban a un pasado mítico que suscitaba admiración. Por eso Roma, vista a través de sus ruinas, constituiría uno de sus principales objetos de interés desde las primeras décadas del siglo XVI, pues era éste un tema que, si desde el mundo tardoantiguo e incluso medieval había atraído a los artistas y literatos como símbolo de la destrucción de la gran Urbe, con el Renacimiento se vio revitalizado con un nuevo sentido: el de la memoria de un pasado glorioso. Sus obras fueron realizadas desde la descripción analítica que caracterizaba por entonces a la pintura flamenca, dando lugar a representaciones de la ciudad en las que las que los edificios antiguos y modernos, a veces en una visión real y otras veces imaginada, eran considerados como monumentos y tratados en igualdad de condiciones. Entre los más destacados representantes de esta práctica podemos mencionar a Hermann Posthumus y a Marteen van Heemskerck. En sus obras las ruinas de Roma se convirtieron en "maravillas" que adquirían un alto valor simbólico en relación con la Antigüedad, siendo representadas rodeadas de un cierto carácter de misterio medievalizante que despertaba la admiración del espectador y revivía el pasado mítico de la Roma antigua.

A este perfil respondería el álbum de dibujos con vistas de la ciudad de Roma elaborado por el holandés Marteen van Heemskerck (1532-1536). El artista, que representó la ciudad tras el Saco de Roma, en el inicio del pontificado del Pablo III, se retrató con el Coliseo de fondo, emulando a los viajeros cultos que acudían a visitar Roma en un "acto de erudición" que les conducía al lugar por antonomasia de la Antigüedad, recreando una imagen en la que el edificio emblemático de la Roma Imperial ocupaba el mismo espacio que el propio artista. Heemskerck pasó varios años en Roma dibujando la ciudad antigua y moderna, reproduciendo en sus obras los lugares tópicos de la Urbe de la Antigüedad: el Coliseo, el Campidoglio, el Panteón, etc., al estilo de los itinerarios propios de los *Mirabilia*. Pero también de la Roma Moderna, recreándose en la reproducción analítica de sus edificios, que adquirían un valor emblemático como símbolo de un pasado glorioso revivido en el presente. En este sentido, cabría destacar sus diseños de la construcción de la Basílica de San Pedro, que constituyen todo un testimonio documental del proceso constructivo de la obra, equiparada por el artista en su tratamiento formal y en su simbolismo a las obras de la Antigüedad. El Vaticano, tratado como una ruina de la Roma Imperial, cobraba así sentido en el contexto de la *Renovatio Urbis*.

Ambos artistas, H. Posthumus y Marteen van Heemskerck, fueron contratados por Pablo III, junto a otros pintores y dibujantes flamencos, para dejar constancia de la visita de Carlos V a Roma tras su regreso victorioso de la campaña de Túnez en 1535, que le llevó a recorrer las más importantes ciudades italianas. En sus dibujos estos artistas dejaron un registro a través de imágenes del vínculo simbólico entre la Roma Imperial y la Roma Moderna, justo en el

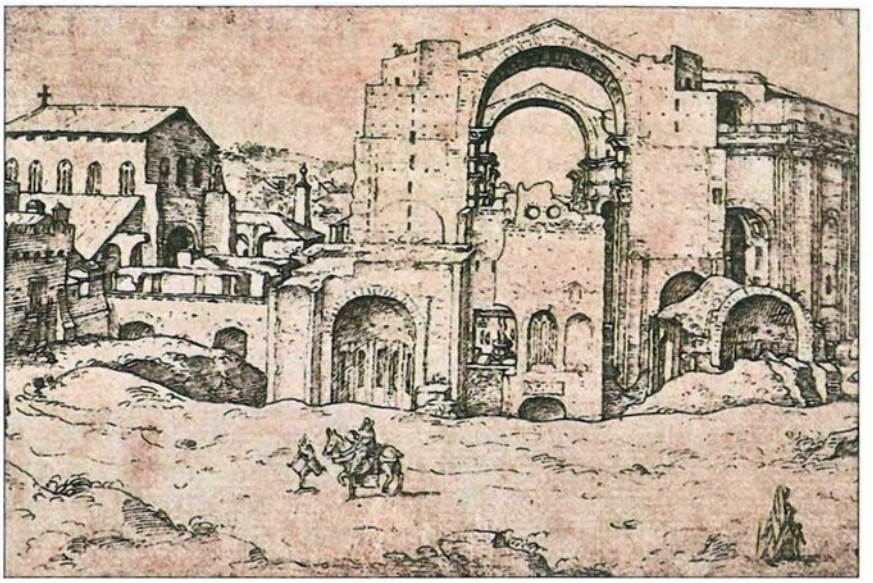


Figura 3.6. Maerten van Heemskerck. *Vista de la Basílica de San Pedro del Vaticano en construcción*, h. 1536.

Figura 3.7. Maerten van Heemskerck. *Autorretrato del pintor en Roma con el Coliseo al fondo*. 1553. Fitzwilliam Museum (Cambridge).

momento en que cristalizaba el mito de Carlos V como renovador de la antigua grandeza romana.

Junto a esta visión de Roma otros artistas, algunos pintores también de nacionalidad flamenca, cultivarían ya durante el siglo XVII un nuevo género que prepararía las representaciones del siglo siguiente, el del "capricho", una vista urbana en la que las ruinas de la Roma antigua desempeñaron también un papel esencial, coexistiendo con edificios modernos, edificios a veces inventados, de un modo un tanto arbitrario que a veces quedaba supeditado a la creatividad del artista. Las ruinas sirvieron generalmente como fondo de escenas urbanas con ciudadanos que realizaban acciones cotidianas, en una perfecta mezcla de la visión real e ideal de la Urbe. Uno de sus representantes fue Claude Lorrain.

El pintor holandés pasó gran parte de su vida en Roma, a la que recreó en algunas de sus obras desde una perfecta mezcla entre realidad e idealidad. Sus obras recrean habitualmente en primer plano pequeñas figuras que realizan diversas acciones, integradas en una visión idealizada de la naturaleza, ante las que se abre como gran telón de fondo una Roma representada con una gran fidelidad topográfica y arquitectónica. Es el caso de su representación de *La Trinidad del Monte* (1632), o de la representación del *Campo Vaccino* (1636), donde el pintor ha recreado fielmente los diversos edificios del foro romano de época republicana e imperial: el arco de Septimio Severo en primer plano, el

Figura 3.8. Claude Lorrain. *Campo Vaccino,* 1636. Museo del Louvre (París).

de Tito al fondo, el Templo de Castor, etc. y, finalmente, de la obra *Puerto con el Campidoglio y el Palacio de los Conservadores*, también de 1636, donde el pintor construye una visión fantástica de la ciudad a partir de edificios reales y emblemáticos de la Roma antigua y moderna, a los que sitúa imaginariamente en un puerto inexistente.

Por los mismos años otros pintores, como Lemaire, recrearon el paisaje arquitectónico y arqueológico de los más importantes lugares de Roma representando los más emblemáticos lugares de la Urbe antigua, empleados como escenarios de personajes situados en primer plano, en un intento de exaltar la monumentalidad urbana.

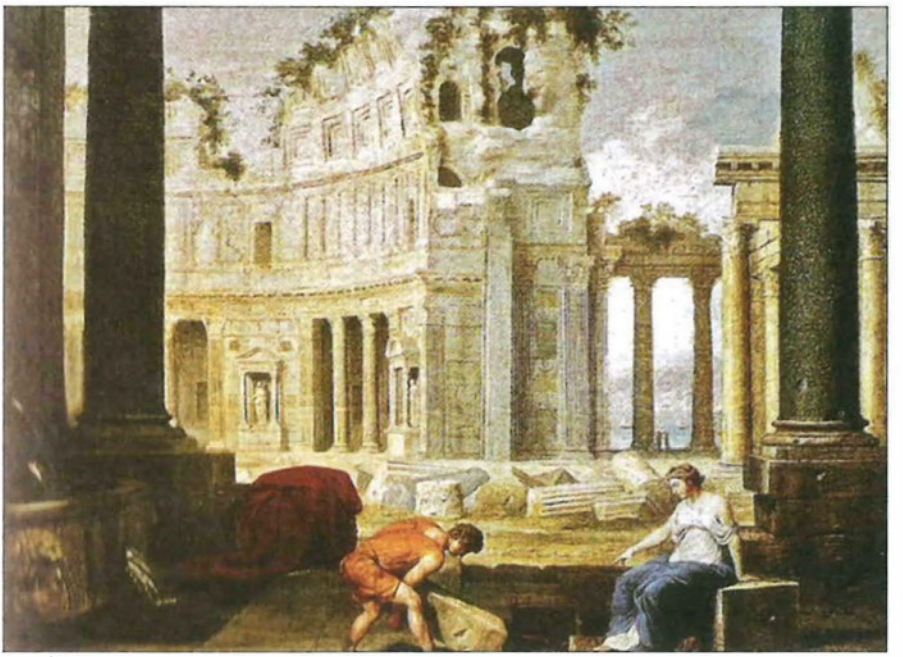


Figura 3.9. Jean Lemaire. *Paisaje con las ruinas del Coliseo*, 1632. Galería Valpole (Londres).

3. Formas de ver y representar la ciudad

Como hemos estudiado en el segundo tema de este libro, las nuevas técnicas de representación desarrolladas en la Italia del siglo XV y el interés humanístico por la cartografía científica surgido a raíz de la recuperación del texto de Ptolomeo, iniciaron en el Renacimiento una nueva vía de representación del espacio urbano caracterizada por una adhesión cada vez mayor a la reali-

dad. La visión simbólica de la iconografía urbana fue progresivamente sustituida, de este modo, por otra cada vez más realista, en detrimento de las imágenes icónicas de la Edad Media. Este proceso, que tuvo su reflejo en las vistas de las grandes ciudades italianas, fue inaugurado por lo que respecta a la iconografía urbana de Roma con una vista que ya hemos tenido la oportunidad de estudiar, la realizada por F. Roselli en 1472. La vista, prototipo de la primera representación iconográfica de la ciudad en Edad Moderna, adquiría valor como ejemplo de un nuevo tipo de imagen con la que se pretendía representar la totalidad de la urbe en toda su complejidad a partir de datos topográficos y de la adopción de un punto de vista concreto, elegido por el artista, que permitía elaborar una particular imagen de Roma dotada de intencionalidad, de significado.

Rosselli actúo como topógrafo y *vedutista*, es decir, como pintor interesado por mostrar los elementos "descriptivos" del espacio urbano con finalidad topográfica y también como simple pintor de la imagen de la ciudad. Y es que los límites entre topografía urbana y vista pintada no estuvieron definidos hasta que en el siglo XVIII la topografía adquirió la categoría de sistema científico de representación de la ciudad, por lo que hasta entonces ambos terrenos confluyeron y los autores de las "vistas de ciudades" en sus diversas modalidades fueron con frecuencia los mismos. Es por ello difícil establecer una distinción estricta entre las diferentes formas de ver Roma, a través de las vistas pintadas y las vistas topográficas.

3.1. *El poder del símbolo y el peso de la tradición*

Hasta la vista de Roselli las representaciones de la ciudad se atuvieron a un modelo iconográfico de base medieval que, lejos de reflejar la realidad urbana, remitía a su concepto, o lo que es lo mismo, a los elementos que la representaban de forma simbólica. Por eso Roma fue durante mucho tiempo en las imágenes de la urbe realizadas en miniatura, una ciudad definida por un perímetro circular amurallado que la definía como ciudad, diferenciándola de todo cuanto existiese a su alrededor, en cuyo interior se destacaban de modo esquemático y un tanto ingenuo, algunos de sus edificios y monumentos emblemáticos de la Roma pagana que parecían flotar sobre el espacio urbano, como el Coliseo, el Panteón, el Campidoglio, Castel Sant'Angelo o la estatua ecuestre de Marco Aurelio, en unas imágenes que poca correspondencia tenían con la realidad. Roma era en estas imágenes un símbolo, un concepto que debía asociarse a la idea que los lectores de los libros de devoción o de los manuscritos tenían de lo que era una ciudad.

Este prototipo fue reproducido por algunas de vistas de la Roma realizadas en el siglo XV, donde la ciudad aparecía representada desde lo alto, casi siempre desde el exterior de la Puerta del Popolo, en una visión de conjunto que

Figura 3.10. Fazio degli Uberti. *Vista de Roma en Dittamondo*, 1447. Biblioteca Nacional (París).

reproducía un espacio urbano circundando por las murallas aurelianas con sus respectivas puertas, e incluía siempre algunos de los elementos significativos de su imaginario, estableciendo una especie de recorrido que podemos considerar como la trasposición iconográfica de la visión literaria de Roma contenida en los *mirabilia urbis romae,* pues los edificios son situados en el plano simulando una especie de itinerario en el que se mezclan los edificios de la Roma pagana con aquellos otros que se habían convertido en lugares obligados de visita de las peregrinaciones cristianas: los principales santuarios y basílicas. Se trata de los que Carla Massetti define como "vistas compendiadas" de la ciudad (Massetti, 2009), que no pretendían reproducir su topografía, sino realizar un ejercicio de exaltación simbólica e ideológica de la urbe a través de sus edificios emblemáticos.

En estas imágenes Roma quedaba definida por un espacio urbano circundado por una muralla torreada, en cuyo interior aparecían diversos edificios que eran interpretaciones libres de los principales monumentos de la urbe, sin apenas relación con su imagen real. A este código representativo corresponde la vista de Roma realizada por Fazio degli Uberti a mediados del siglo XV,

Figura 3.11. Pietro da Massaio. *Plano de Roma*, 1471. Biblioteca Vaticana (Roma).

amurallada y presidida por unas imágenes esquemáticas del Panteón, el Coliseo y las basílicas. Y asimismo la vista de Roma reproducida por el cartógrafo y pintor Pietro da Massaio en 1471, en una de las nueve vistas que ilustraron la versión latina de la *Cosmografía* de Ptolomeo, donde el artista incorporó dos importantes novedades: la inclusión del recinto del Vaticano y la representación de los principales edificios de la ciudad teniendo en cuenta su disposición real con respecto a la muralla. Este mismo prototipo iconográfico fue también empleado por Alessandro Strozzi en 1474, en una vista también convencional de la ciudad, aunque más definida en la configuración de sus espacios urbanos y su arquitectura con respecto a las anteriores, delimitada por una amplia muralla circular en cuyo interior se mostraban gran cantidad de edificios representativos del poder de la Roma pagana y cristiana.

Figura 3.12. Alessandro Strozzi. *Planta de Roma*, 1474.
Biblioteca Medicea Laurenziana (Florencia).

Todas estas imágenes tenían una finalidad celebrativa. Pretendían exaltar el prestigio de la ciudad mediante la inclusión de edificios representativos de

la historia civil, política y religiosa de la urbe, que sin respetar su imagen real –el Coliseo, por ejemplo, aparece representado siempre de forma circular, a pesar de ser elipsoidal– adquirían un alto valor simbólico, funcionando como iconos cargados de intencionalidad. Con este mismo código la ciudad aparecería también en algunas pinturas de la época, como la realizada por Benozzo Gozzoli para el ábside de la iglesia de San Gimignano en 1464-1465, cuyo fondo recreaba la ciudad de Roma, a la que se atribuía por entonces una gran carga simbólica como nueva ciudad sagrada.

Figura 3.13. Benozzo Gozzoli. *Partida de San Agustín*, 1464-1465. Ábside de la Iglesia de San Gimignano.

3.2. *Roma en los libros impresos*

Al margen de estas obras, miniaturas y pinturas que dejaron constancia de la potencia de Roma como objeto iconográfico dotado de simbolismo desde principios del siglo XV, la ciudad fue también recreada en los primeros libros impresos con vistas de ciudades que hemos tenido la oportunidad de estudiar

en el segundo tema: el *Supplementum chronicarum,* de Jacopo de Foresti (1490) y el *Liber Chronicarum* de Hartmann Schedel (1493). Como hemos visto, en estas obras existía un predominio de lo simbólico sobre lo real que se vio acentuado cuando se trataba de representar urbes que, como Jerusalén o la propia Roma, estaban dotadas por sí mismas de una gran carga literaria y un importante contenido simbólico.

La vista de Foresti constituye la primera imagen cartográfica impresa de la ciudad de Roma, identificada únicamente a través de alguno de sus edificios principales, como el Panteón, el Coliseo y la estatua ecuestre de Marco Aurelio, que aparecían diseminados por un espacio nada realista, muy en la línea del resto de representaciones simbólicas de la ciudad que aparecían en su texto. El Tíber trazaba una línea que dividía a la ciudad en dos partes de tamaño parecido. La oriental, en primer plano, era la Roma antigua, imperial, con todos sus edificios emblemáticos, mientras la occidental era la Roma moderna, papal, con el Castillo de Sant'Angelo, la Basílica de San Pedro, el Belvedere, resultando en este caso interesante la separación nítida que realizó el autor de la Roma pagana y la cristiana.

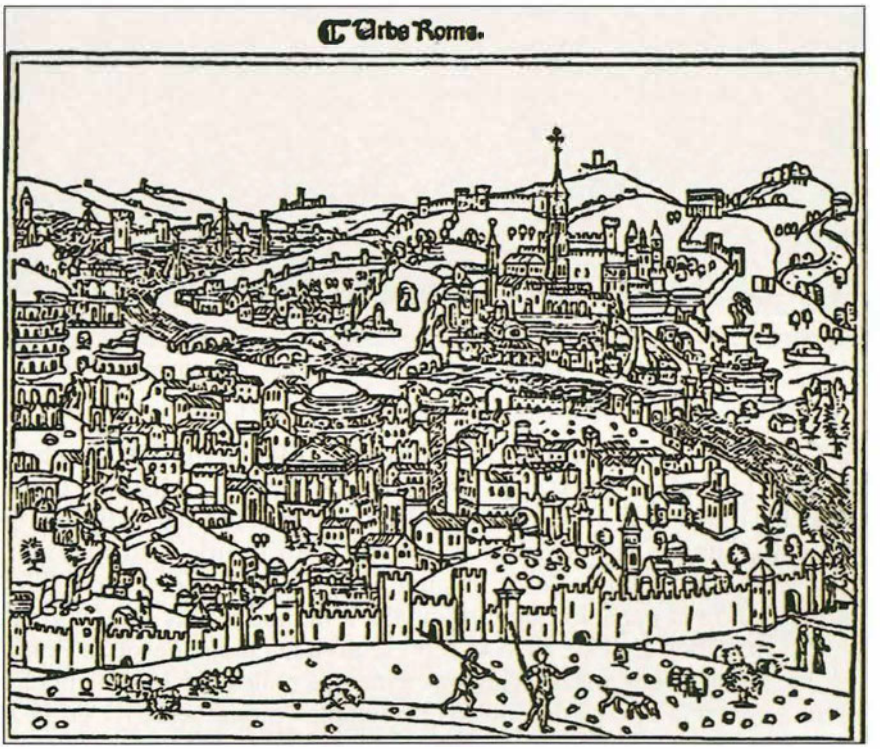


Figura 3.14. Jacopo F. Foresti da Bergamo. *Xilografía con la vista de Roma.* De la obra *Suplementum Cronicarum*, 1490.

Similar, aunque con un mayor interés por representar la ciudad en su aspecto real era la vista de Roma realizada por H. Schedel en el *Liber Chronicarum*, una de las pocas del libro que aparecía representada a doble página con una intencionalidad propagandística. En ella resulta fácil identificar algunos edificios de la ciudad, realizados a una escala mayor, aunque éstos se mezclaban con otros inventados y con una imagen global de la ciudad que remitía a la estética del norte de Europa, con casas de tejados puntiagudos. El interés del autor por destacar la Roma cristiana era en este caso evidente, incrementando de forma clara el espacio de ésta en relación con la Roma imperial. Pero por encima de todo ello se apreciaban ya como uno de sus principales rasgos distintivos, el interés por la realidad y por el empleo de recursos procedentes del paisajismo pictórico que iban a caracterizar a las vistas de ciudades en años posteriores. La gran difusión de esta obra, como la Sebastián Münster, contribuirían a difundir por toda Europa esta particular imagen de Roma.

Figura 3.15. Hartmann Schedel. *Vista de Roma,* realizada por M. Wolgemut y W. Pleydenwurff. De la obra *Liber Chronicarum,* Nüremberg, 1493.

El *Cosmographia Universalis* de Sebastián Münster (1550) también se ocupó de la ciudad de Roma, pero inaugurando una nueva lista de ciudades que parecían interesarse más por la realidad con respecto a las realizadas hasta el momento, aunque sin alcanzar en ningún caso la fidelidad topográfica. Münster representó a Roma desde un punto de vista muy alto, a vuelo de pájaro, incorporando el espacio que circundaba a la ciudad: las siete colinas de Roma y el río Tíber. En este caso se representó a la ciudad desde la Porta Pía en una imagen donde se mezclaban los elementos reales con los inventados. A la derecha aparecía el caserío con los principales monumentos y en la zona superior derecha, sobredimensionados, el palacio del Belvedere y el Vaticano. Algunos detalles indican que el autor de la xilografía no conocía la ciudad y que se inspiró para realizarla en obras anteriores. La ciudad representada es,

según C. De Seta (de Seta, 2002), la Roma de finales del siglo XV basada en el modelo tipológico de un cuadro anónimo del palacio ducal de Mantua y las torres cuadradas que circundan Castel Sant'Angelo podrían estar inspiradas en el *Dittamondo* de Fazio degli Uberti. Sin embargo, el autor sitúa en el espacio urbano todos los edificios principales: San Giovanni in Laterano, los acueductos, Santa Susana, el Arco de Septimio Severo, el Coliseo, el Campidoglio, el Palacio de los Conservadores, el Panteón, etc.

Figura 3.16. Sebastian Münster. *Vista de Roma hacia 1490*, elaborada por C. Stimmer. De la obra *Cosmographiae Universalis*, 1549-1550.

Desde mediados del siglo XVI Roma fue representada en numerosas vistas "a vuelo de pájaro" que plasmaban no sólo su complejidad física, sino también su riqueza simbólica. Como no podía ser de otro modo, Roma apareció con estas características hasta en tres ocasiones en los diversos tomos que componen el principal libro con vistas de ciudades del siglo XVI, el *Civitatis Orbis Terrarum*. Estas vistas, hechas siempre "a vuelo de pájaro" se caracterizaron por mostrar a la ciudad desde suroeste, dándole así la vuelta al mapa en relación a las vistas realizadas hasta entonces. Las tres vistas muestran cómo la carga simbólica de la ciudad condiciona la representación de la realidad, y como el carácter emblemático de los espacios y los monumentos de la Roma pagana y

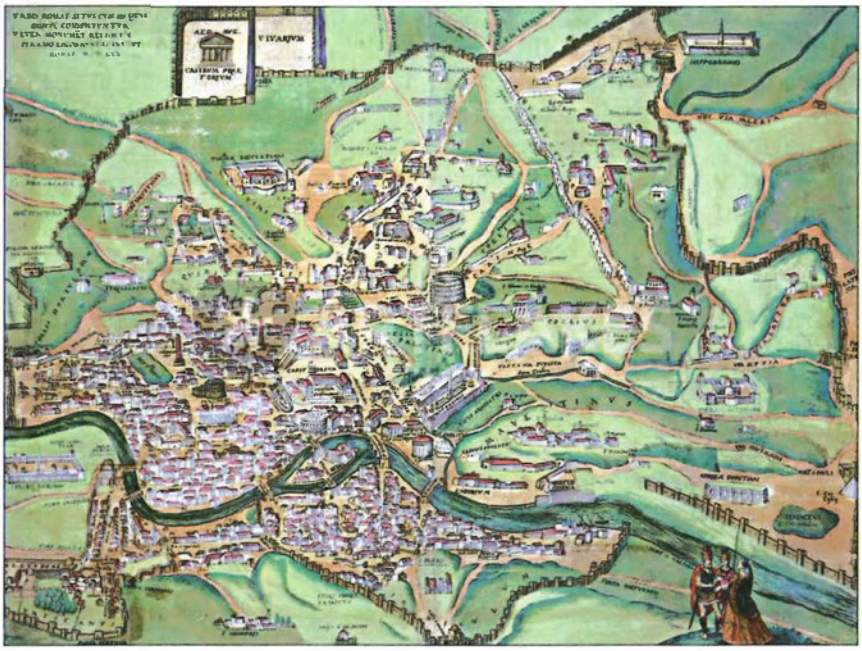


Figura 3.17. Georg Braun y Franz Hogenberg. *Vista de Roma* en el *Civitatis Orbis Terrarum*. Tomo II.

Figura 3.18. Georg Braun y Franz Hogenberg. *Roma en el Civitatis Orbis Terrarum*. Tomo I.

cristiana impiden mostrar una imagen real, contemporánea, de la ciudad. En la incluida en el tomo I Roma es, por ejemplo, una ciudad dominada por el caserío, del cual sólo destacan algunos edificios de la Roma antigua y moderna, con escasas fidelidad a la verdadera Roma de los tiempos en los que se edita la obra de Braun y Hogenberg. La vista del Tomo II ofrece, sin embargo, una vista de la ciudad donde se hace un especial hincapié en los monumentos de la Roma imperial y en algunos espacios urbanos, que aparecen identificados con sus respectivos nombres escritos en latín, ofreciendo la imagen más de un mapa de la Roma antigua que de la moderna, a pesar de incluir el caserío contemporáneo y algunos edificios representativos de la Roma moderna. Finalmente, en el tomo IV Roma se muestra como una ciudad imperial que incluye todos los detalles de sus monumentos, edificios y espacios de interés identificados.

3.3. *Las primeras representaciones "científicas" de Roma*

La *Descriptio Urbis Romae* de Leon Battista Alberti y la *Carta a León x* de Rafael

Durante su segunda estancia en Roma entre 1443 y 1448 Leon Battista Alberti escribió la *Descriptio Urbis Romae,* una obra en la que se presentaba un método para llevar a cabo el levantamiento topográfico de la urbe, o lo que es lo mismo, una representación gráfica de la ciudad. Con ella el arquitecto italiano protagonizaba el primer intento científico de reconstrucción de la Roma antigua, con el que iniciaba un nuevo modo de representar la ciudad que tendría su continuidad en la primera mitad del siglo XVI. Su planteamiento ponía de manifiesto un nuevo modo de ver el espacio urbano, alejado de las imágenes conceptuales de tiempos medievales. En el inicio de la *Descriptio* el propio Alberti indicaba cómo para realizar el levantamiento había empleado métodos matemáticos que cualquier persona podía llegar a entender y explicaba cómo debía aplicarse. El observador debía situarse en el centro de la ciudad, considerada como un espacio circular, desde dónde podría tener una visión de la misma en 360 grados. Desde allí establecería una línea imaginaria en el horizonte, realizando mediciones que le permitiesen situar en el espacio urbano los diferentes edificios. Como veremos con más detalle en el tema sobre la ciudad y la mirada científica, Alberti combinaba de este modo la ciencia, a través de las matemáticas, con la visión, definiendo un espacio urbano donde los edificios emblemáticos ya no eran considerados como objetos aislados, al modo de los primeros planos de tradición medieval que hemos podido estudiar, sino en función de las relaciones y proporciones matemáticas que se establecían entre los mismos, así como entre los propios edificios y el perímetro de la ciudad. Su representación se basaba de este modo en cri-

terios objetivos, superando la dimensión simbólica que prevalecía a otro tipo de imágenes.

Y es que la Roma de la *Descriptio*, surgida en el contexto de los círculos humanistas de mediados del siglo XV, ponía de manifiesto una nueva forma de interpretar la ciudad, influida por la *Geografía* de Ptolomeo y por la importancia concedida a la visión en la cultura figurativa del Quattrocento. Pero además surgía directamente vinculada al proceso de restauración de la ciudad que inició el papado tras el retorno de la curia a Roma, con el que pretendía hacer de la urbe antigua la "ciudad pontificia" por antonomasia. En este sentido fueron orientados los trabajos de reconstrucción de San Pedro, la reestructuración del Borgo Leonino, el proyecto de ciudad fortificada vaticana y los trabajos de remodelación de Castel Sant'Angelo, con los que Nicolás V pretendía hacer de Roma una ciudad ejemplar, virtuosa y ordenada, conectada a la Roma antigua a través del Ponte Sant'Angelo, renovado bajo su iniciativa en el Jubileo de 1450. La renovación de Roma se integraba así en un proceso donde los intereses culturales y los políticos se fundían. Y en este contexto debemos integrar el intento de representación de Roma realizado por Leon Battista Alberti.

Este método descrito por Alberti en la *Descriptio* y en otra de sus obras, el *Ludi Matematici*, obtuvo un gran éxito durante los siglos XVI y XVII, surgiendo representaciones urbanas realizadas por diversos personajes con formación científica interesados en "medir todas la cosas que estaban al alcance de la vista" con el fin de poder conocerlas.

El testigo del proyecto albertiano lo recogería Rafael en la *Carta a León X*, que fue redactada a comienzos del siglo XVI, coincidiendo con el momento en el que desde los círculos humanistas y desde el pontificado, a través de Julio II y del propio León X, se promovía la restauración arqueológica de la Roma antigua con la intención de poner su imagen, prestigio y magnificencia al servicio del papado. En su *Carta a León X* Rafael, que se refería a Roma como la "patria universal de todos los cristianos", elevaba al Papa una petición de protección de las ruinas de la ciudad antigua, haciendo mención de un encargo realizado por el propio pontífice: la elaboración de una planta de la Roma imperial con todos sus edificios. Rafael proporcionaba en su obra un método geométrico para la representación de la ciudad consistente en la definición de las manzanas y los edificios a través del conocimiento de las longitudes y las orientaciones de las fachadas mediante el uso de un instrumento de medición. Aunque el proyecto no llegó a realizarse, quizá por la muerte temprana del artista, debemos considerar su método como un claro avance en la iconografía urbana de Roma, por lo que tenía de intento de representación a partir de datos tomados de la observación directa de la realidad y su interpretación a través de métodos científicos. Desde este punto de vista tendría su continuidad en las numerosas plantas y vistas de Roma que se realizaron a partir de la segunda mitad del siglo XVI.

El plano de Bufalini

A mediados del siglo XVI se incrementó el interés por representar con detalle la estructura urbana de Roma, intentando que su complejidad física transmitiese también la complejidad de riquezas que encerraba la ciudad y, en consecuencia, la amplitud de sus significados. El camino había venido precedido por tres hitos esenciales: la *Descriptio* de Alberti, las vistas de Florencia, Roma y Nápoles de Francesco Rosselli, realizadas a finales del siglo XV y la *Carta a León X*, de Rafael.

Con estos precedentes, en 1551 se edita la primera representación científica de Roma: el plano del ingeniero militar Leonardo Bufalini, con el que se abre el periodo de los numerosos planos de Roma impresos que se preparaban para los peregrinos y los visitantes de Roma coincidiendo con la celebración de los años jubilares, a fin de que pudiesen llevar consigo una imagen compendiada pero realista de la ciudad. El plano, una gran xilografía, fue realizada en un momento de gran fervor urbanístico, coincidiendo con las reformas realizadas por Sixto V, y en ella se reconstruía de modo casi científico la ciudad en su dimensión y orientación, destacando elementos topográficos como el relieve orográfico, el trazado viario y los principales monumentos y edificios, destacados a través de una particular definición gráfica que llegaba incluso a indicar esquemáticamente la disposición de los patios de los palacios y la planimetría de las iglesias. La planta había sido realizada mediante el empleo de nuevos instrumentos de medición que el propio Bufalini reproducía en uno

Figura 3.19. Leonardo Bufalini. *Planta de la ciudad de Roma*, 1551.

de los márgenes de la obra, empleando para su realización un punto de vista alto que permitiese reflejar el espacio urbano en su totalidad. Se conseguía de este modo una visión de Roma que exaltaba la ciudad, ofreciendo la visión totalizadora de una ciudad única, en la que estaban presentes la Roma antigua y la Roma moderna.

La planta de Bufalini pone de manifiesto como a mediados del siglo XVI la imagen de Roma se había convertido en un instrumento fundamental para la difusión de la cultura y la imagen de la Urbe, a través de obras en las que se unía la propaganda política y espiritual de la Roma de la Contrarreforma con el conocimiento erudito de la ciudad. Además, esta obra supondrá el punto de partida de un gran número de representaciones de la ciudad –plantas, cartas y vistas– realizadas a partir de la segunda mitad del siglo XVI sobre la base del empleo de nuevos instrumentos de medición, caracterizadas por una representación fiel y minuciosa de los edificios y el tejido urbanizado de Roma, así como por el interés en reflejar la grandiosidad de los monumentos antiguos y la magnificencia de la ciudad moderna a través de sus iglesias, palacios, villas, etc.

Diez años después, en 1561, Pirro Ligorio realizaría un trabajo similar al efectuado por Bufalini para la Roma moderna, pero esta vez relativo a la Roma antigua. Lo haría a través de *L'Antiquae Urbis imago accuratissime ex vetus-*

Figura 3.20. Pirro Ligorio. *Planta de Roma*, 1561.

teis monumenteis formata, donde intentó una representación científica de la Roma Antigua a partir de un trabajo de investigación arqueológica de la misma.

Plantas "a vuelo de pájaro" y vistas panorámicas

A lo largo de la segunda mitad del siglo XVI las representaciones de Roma se dividirán en dos modelos principales: las vistas "a vuelo de pájaro", que vienen a ser una actualización de la planta de Bufalini, y las vistas panorámicas de la ciudad. Su producción se vio impulsada, como hemos tenido la oportunidad de estudiar, mediante la labor editorial de hombres como Antoine Lafréry o Dupérac, de cuyo taller salieron numerosas imágenes de la arquitectura de Roma y numerosas vistas de la ciudad.

Al primer modelo correspondería la planta de Hugues Pinard de 1555, considerada precedente directo de la incluida en el *Civitatis Orbis Terrarum,* o la

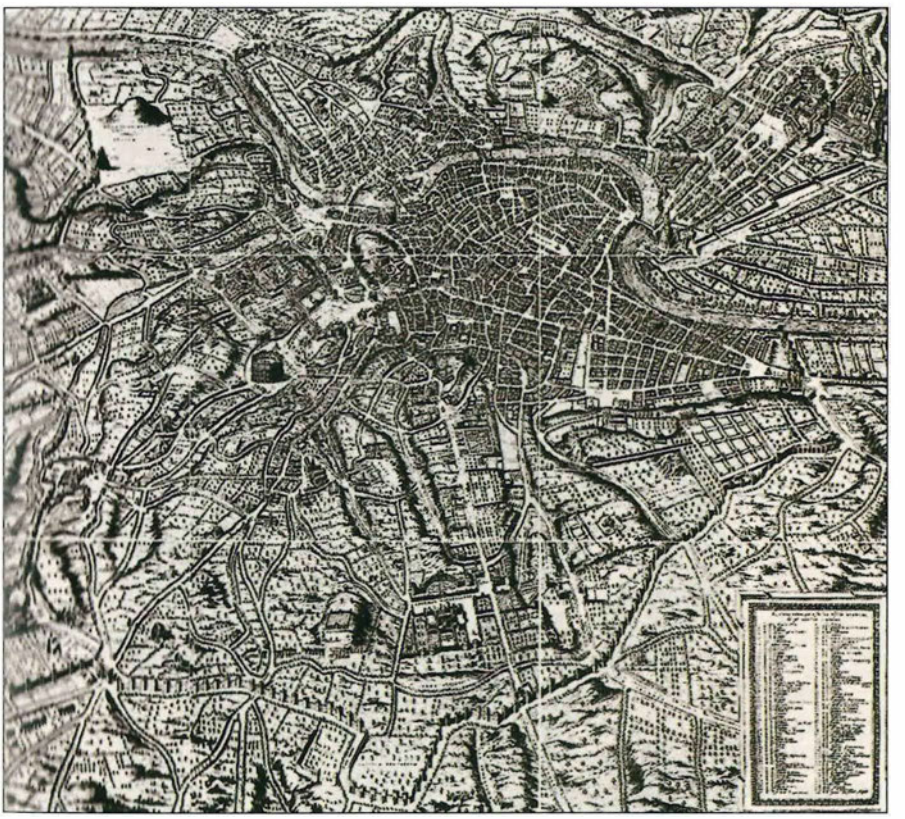


Figura 3.21. Etienne Dupérac. *Nova Urbis Romae Descriptio*, Roma, 1577.

Figura 3.22. Antonio Tempesta. *Plano de Roma*, en *Recens prout Hodie lacet Almae Urbis Romae*... Roma, 1593.

realizada por el ingeniero militar Paccioto en 1557, editada como la de Pinard por Lafréry, así como la de Mario Cartaro de 1576, realizada con motivo del jubileo celebrado un año antes y considerada como la primera representación de grandes dimensiones de la ciudad, con la que se creará un modelo repetido hasta el surgimiento de la planta de Roma de Giovanni Falda realizada en la segunda mitad del siglo XVII. En este grupo podríamos incluir también la gran imagen de Roma de Etienne Dupérac realizada en 1577, solo año después, dónde se mostraba una gran representación de la Roma renacentista realizada mediante una cuidada selección del punto de vista, con el fin de exaltar las principales intervenciones del pontificado de Sixto V. De hecho, en todas estas obras fue común que la Roma moderna, heredera de la magnificencia de la ciudad antigua, mostrase su importancia gracias a las obras realizadas por papas como Sixto V y Pablo V, destacando sus diferentes intervenciones: la apertura de calles y plazas, la ubicación de obeliscos, la construcción de fuentes y la incorporación al tejido urbano de iglesias, hospitales, etc., todo ello representado a través de una gran precisión planimétrica que permitía conocer con gran detalle cómo era la ciudad de Roma en el siglo XVI y cómo iba evolucionando, sin renunciar a la visión simbólica de la urbe, reflejada en todos esos edificios y monumentos que se iban destacando de forma emblemática.

Al segundo modelo de vistas panorámicas se debe la obra de Antonio Tempesta realizada en 1593, que fue concebida probablemente con motivo del año jubilar de 1590. En ella el artista realizó un diseño perfectamente reconocible de la ciudad a través de su arquitectura y su paisaje, prestando atención de forma especial a la Roma moderna, haciendo especial hincapié en todos aquellos elementos que caracterizaban a la Roma sixtina. En este caso la ciudad es representada desde un punto de vista bajo, en contraste con las vistas panorámicas realizadas hasta el momento, manipulando hábilmente el empleo de la perspectiva para destacar ciertos espacios y edificios con fines propagandísticos, como es el caso del Vaticano, el Belvedere, el nuevo cuerpo de la Biblioteca, así como el acceso a la plaza, con el obelisco en su centro. Todo ello fue situado en primer plano, abajo a la izquierda, representado con una precisión que se perdía en otros ámbitos de la ciudad. La vista panorámica de Roma de Tempesta constituyó un importante punto de partida para muchas otras representaciones de Roma realizadas durante el siglo XVII.

Bibliografía básica

DE SETA, C. (2006), *Roma, cinque secoli di vedute*. Nápoles, Electa.

Es tal la cantidad de libros dedicados a la imagen de Roma –para peregrinos, curiosos, viajeros, coleccionistas...– que se hace difícil seleccionar uno solo. Al ser De Seta uno de los autores que más han contribuido al estudio de la imagen urbana, se ha seleccionado este, pero en la bibliografía de ampliación tiene el alumno/a más referencias.

INSOLERA, I. (1980), *Roma. Immagini e realtà dal x al xx secolo.* Roma-Bari, Laterza. En esta obra el autor realiza un recorrido detallado por la evolución urbanística de Roma, abordando temas como los itinerarios de los *Mirabilia*, las primeras representaciones de la ciudad, las principales plantas y vistas realizadas en los siglos XV a XVIII, etc. Constituye una lectura fundamental para el conocimiento del tema.

MASETTI, C. (2010), "La imagen cartográfica de Roma entre fines del Cuatrocientos y la primera mitad del Quinientos". *Revista de Estudios Colombinos*, junio, nº 6, pp. 31-42.
Este artículo ofrece una síntesis clara de la evoluación de la representación cartográfica de Roma desde las primeras imágenes de las miniaturas medievales hasta el siglo XVII.

Bibliografía de ampliación

BEVILACQUA, M., (2005), "Piante e vedute di Roma dall'Umanesimo all'Illuminismo". En *Imago Urbis Romae, l'immmagine di Roma in età moderna*. Roma-Milá, Electa, pp. 91-103.

COLLETTA, T. (1984), *"Atlanti di città" del Cinquecento*. Nápoles, Edizioni Scientifiche Italiane.

D'ONOFRIO, M. (coord.)(1999), *Romei & Giubilei. Il pellegrinaggio medievale a San Pietro (350-1350)*. Milán, Electa.

DE SETA, C. (2006), *Roma, cinque secoli di vedute*. Nápoles, Electa.

FAGIOLO, M. MADONNA, M. L. (dirs.) (1985), *Roma 1300-1875. L'arte degli anni santi*. Roma, Officina.

FRUTAZ, A.P. (1962), *Le piante di Roma*. Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani, 3 vols.

GARMS, E. y J. (1982), "Mito e realtà di Roma nella cultura europea. Viaggio e idea, immagine e immaginazione". En *Storia d'Italia. Annali, V. Il paesaggio*. Turín, Einaudi, 1982, pp. 561-661.

GARMS, J. (1995), *Vedute di Roma. Dal Medioevo all'Ottocento*. 2 vols. Nápoles.

GORI SASSOLI, M. (coord.) (2000), *Roma veduta. Disegni e stampe panoramiche della città dal XV al XIX secolo*. Roma, Artemide Ed.

LABROT. G. (1987), *L'image de Rome. Une arme pour la Contre-Réforme, 1534-1677*. Seysell, Champ Vallon, Especialmente el capítulo "Imagen Rome".

MAIER, J. (2007), *Imago Romae: Renaissance Visions of the Eternal City.* Ann Arbor (Michigan) UMI.

MARÍAS, F. (2000), "*Vista de Roma* de Francesco Paciotti", en *Carlos v, las armas y las letras*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, pp. 461-463.

VAGNETTI, L. (1968), "La *Descriptio Urbis Romae*. Uno scritto poco noto di Leon Battista Alberti (contributo alla storia del rilevamento architettonico e topografico)·, *Cuaderno n.I dell' Istituto di Elementi di Architettura e Rilievo dei Monumento di Genova*. Università degli Studi di Genova, pp. 25-80.

VAGNETI, L. (1983), "Roma nel gioco matematico di Leon Battista Alberti". En MACCHI, G. (ed.), *Arte e scienza peri l disegno del mondo*. Milán, pp. 46-51.

Segunda parte

LA CIUDAD REAL

TEMA 4

La ciudad y la mirada científica

Alicia Cámara Muñoz

- Medir para dibujar:
  - El círculo, símbolo y medida del espacio urbano.
  - Los instrumentos científicos.
- Los sistemas de representación y la posición del ojo.
- Los grandes planos urbanos de los siglos XVII y XVIII.

Introducción

En ocasiones se ha planteado un debate entre los historiadores que sólo ven símbolos y los que sólo ven fines prácticos en la representación de la ciudad. Es esta una cuestión que afecta de lleno a la ciudad como espacio medido y representado científicamente, porque si bien la imagen puede estar medida por cuadrantes, ballestillas y otro tipo de instrumentos, sus trazados y forma urbana pueden ser interpretados como símbolos cósmicos, políticos o religiosos. En ese sentido, un capítulo que no podemos tratar por su extensión, pero sí queremos aludir a él, es la cantidad de ocasiones en que las vistas urbanas incorporan imágenes de santos que las protegen, como a la Caracas del siglo XVIII, o de dioses de la mitología que la magnifican como el Neptuno de la vista de Venecia de Barbari. Símbolo y medida se nos aparecen como dos de los muchos parámetros que nos pueden servir para nuestra aproximación a la imagen de la ciudad en la época moderna.

Figura 4.1. Anónimo, *Nuestra Señora de Caracas*, h. 1760. Caracas, colección particular.

En la representación científica que se pretende de la ciudad, también hay dos (al menos) formas de enfocar el estudio por parte de los historiadores. La que prima al ojo del pintor considerándolo el principal "instrumento", y la que busca en el conjunto y en los detalles los rastros del uso de instrumentos científicos cada vez más perfeccionados. No son excluyentes, sino complementarias, pero

Figura 4.2. Jan Cornelisz Vermeyen. Taller de Willhelm Pannemaker, Detalle del tapiz "La carta", con el autorretrato de Jan Cornelisz Vermeyen, de la serie de *La conquista de Túnez*. 1549-1554. Madrid, Patrimonio Nacional.

Figura 4.3. Antón van den Wyngaerde. Detalle de la vista de Valencia. 1563. Viena. Biblioteca Nacional.

lo cierto es que a veces parecería que las ciudades se llevan a imagen como por arte de magia, olvidando la cantidad de ocasiones en que sus autores se autorretratan con un instrumento de medida en la mano, que suele ser el compás, por la versatilidad que tiene, pero quizá también por la facilidad de identificación para el espectador. Por citar tan solo dos ejemplos, con el compás en la mano podemos recordar tanto Leonardo Bufalini en su planta de Roma de 1551, como a Vermeyen en uno de los tapices de la conquista de Túnez.

Sin embargo, medir la ciudad no implicaba una absoluta fidelidad, porque frecuentemente el dibujante cambiaba los puntos de vista de determinados edificios o calles, fusionándolo todo en una sola imagen, para así engrandecer e incluso hacer más reconocible una ciudad. Así lo hizo van den Wyngaerde con la vista de Valencia (Marías, 1997 y Kagan, 1998), en la que la catedral aparece vista desde poniente, mientras la vista general está tomada desde el norte. No se buscaba la objetividad que podía proporcionar en principio un solo punto de vista y una medición exhaustiva, sino que, ya desde el siglo XVI se puede hablar de perspectivas multifocales en algunas de estas obras, siempre a la búsqueda de dar la imagen más favorable de la grandeza urbana.

En ese proceso de magnificación de la imagen de la ciudad, la revolución que supuso la invención de la perspectiva permitió crear imágenes verosímiles, tanto más admirables cuanto que estaban referidas a espacios que cualquier espectador podía identificar con la realidad. La dicotomía entre medida, con aplicación de la geometría descriptiva (aunque ésta no fuera codificada hasta 1798 por el matemático Gaspard Monge), y mirada, con aplicación, eso sí, de las leyes ópticas de la perspectiva, es la que nos va a conducir en el estudio de este tema, a veces por uno de los dos caminos, a veces en confluencia. Como recuerda Nuti (1999), si bien en la pintura del norte de Europa se tendió a recurrir a los instrumentos científicos sin disfrazarlo, los pintores italianos, que se consideraban "matemáticos" confiaban en la perspectiva en el sentido en que lo hacían las palabras de Miguel Ángel, de que el pintor debía tener el compás en el ojo y no en la mano. Ciertamente pocos avances hubieran sido posibles sin los cada vez más perfectos instrumentos de medición de la época moderna. Partiendo de lo que desde la Edad Media enseñaban las universidades con la denominación de "Quadrivium", muchos de los teóricos que vamos a citar se formaron en las universidades (Lindgren, 2007) y de ellos aprendieron los profesionales que midieron cada vez con mayor exactitud el mundo y sus ciudades.

1. Medir para dibujar

Aunque se haya cuestionado si la planta de Imola de Leonardo es completamente suya, o una copia actualizada de otra del ingeniero Maineri, realizada

Figura 4.4. Leonardo da Vinci, Planta de Imola, 1502. Windsor, Royal Library.

hacia 1472, de lo que no cabe duda es de que se trata de una planta en la que, el deseo de explicitar la precisión de los instrumentos científicos utilizados, llevó a su autor a envolver en un círculo la detallada imagen de la planta de la ciudad, realizada claramente con fines militares por la precisión que preside toda la imagen. El que sea de Leonardo da Vinci nos facilita el integrarla en la historia del arte, pero muchas plantas de ciudades se hicieron en la época moderna con instrumentos científicos y una finalidad puramente práctica, sin que eso las despojara de una belleza que todavía hoy nos impresiona.

En el caso de los ingenieros militares, como lo fue Leonardo, el proceso de construir una realidad figurativa que representara con fidelidad una ciudad o un territorio, se llevó a cabo con instrumentos científicos. Gracias a ellos, se confirmaba, o por lo menos ayudaba a precisar, lo que veía ojo del pintor o ingeniero, que sabía que sólo si era una descripción exacta, su dibujo valdría para la guerra. De hecho, esta vista de Imola, al inscribirse en una circunferencia que se divide en partes mediante radios, se ha relacionado con el método descrito por Alberti, y parecería que la ciudad hubiera quedado atrapada por el sistema de medición generado por el instrumento circular.

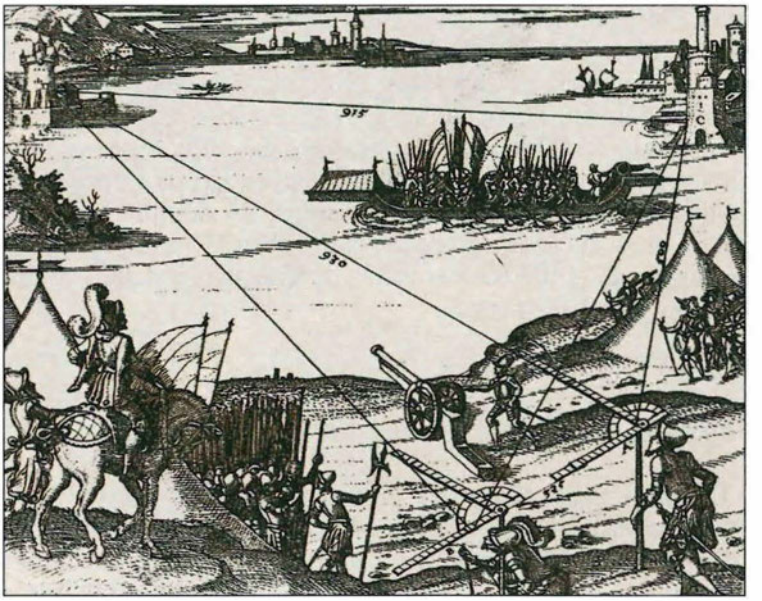


Figura 4.5. Leonhard Zubler, *Novum instrumentum geometricum*. Basilea, 1607. Uso de instrumento de triangulación.

Sin embargo, como ya hemos apuntado, no hay un reconocimiento unánime por parte de los historiadores de que los autores de las vistas de ciudades utilizaran masivamente instrumentos científicos, o al menos que trabajaran sobre plantas medidas científicamente. Hay quienes contraponen las vistas realizadas por pintores a las realizadas por ingenieros, aunque por mucho tiempo hubo ingenieros con una capacidad para dibujar que igualaba o superaba a la de muchos pintores, con lo que la separación no es tan fácil de llevar a cabo. Sí habría una coincidencia general en que, para realizar una vista urbana de éxito, el autor tenía que haber estado allí para hacerla. Por eso en algunas de las vistas del *Civitates* se indica que están hechas "ad vivum" y no es raro encontrarse dibujos y grabados en el Renacimiento denominados "retrato" o "verdadero retrato". Ricci (1991) ha señalado la escisión que se produce en el siglo XVII y que se consolida en el XVIII, entre los "retratos" que representan la ciudad tal como la ve el ojo, por muy manipulada que esté la imagen, y los medidos y científicos planos en perspectiva de los cartógrafos. Además de ellos, nos encontramos con las plantas urbanas en visión cenital, sin desarrollo volumétrico. Como resume este autor, lo largo de la época moderna se pasó de lo "verdadero" a lo "exacto", de las perspectivas a los planos, con los que, por cierto, todavía hoy nos movemos por las ciudades que visitamos.

Sebastián Münster (1550) escribía que todo debía ser medido mediante triángulos, contribuyendo así a difundir esta técnica que se aplicaba desde hacía

tiempo en la elaboración de mapas, como explicaron Pedro Apiano en su *Cosmographia* (1524) u Oroncio Fineo en *De Geometría* (1530). Para esa triangulación se podían usar el astrolabio, el cuadrante, el báculo de Jacob o el mismo compás. Fue un sistema ampliamente experimentado en la cartografía, que sería aplicado también a la corografía y descripción de ciudades en el Renacimiento. Bastaba situarse en un lugar elevado. A partir de él los edificios se ubicaban en las distancias correctas, aunque no siempre se conseguía que fuera igual de preciso el trazado de las calles (Stroffolino, 1999), como sucedió por ejemplo en algunas de las vistas de ciudades italianas realizadas por Lafréry en el siglo XVI.

1.1. *El círculo, símbolo y medida del espacio urbano*

En la Edad Media, la tierra se representaba en un círculo, y a veces en su centro se situaba Jerusalén, pero también las ciudades adoptaban en imagen esa forma próxima al círculo aunque no la tuvieran. Estas formas circulares eran simbólicas y entrañaban una idea de totalidad, lo mismo que la forma cuadrada, con la que se solía representar a Jerusalén siguiendo el texto del *Apocalipsis*. En el Renacimiento, la medida científica se apoderó poco a poco de ese mundo simbólico, y las imágenes de ciudades próximas al círculo pudieron responder a la facilidad de medir o de dar una visión de totalidad desde un punto central.

La querencia por la forma circular es patente en los teóricos, que la utilizaron tanto para proyectar ciudades como para reflexionar sobre arquetipos de lo urbano. No podemos dejar de pensar en una ciudad circular, por ejemplo, cuando leemos en el *Compendium* de Nicolás de Cusa, el capítulo en que compara al animal perfecto, que suma sensibilidad y entendimiento, con un cosmógrafo situado en una ciudad con cinco puertas, que son las de los cinco sentidos por las que llegan los mensajeros que le aportan el conocimiento del mundo. En una imagen muy sugerente, Nicolás de Cusa continua diciendo que, una vez recibidas en su ciudad todas las descripciones del mundo, el cosmógrafo las representará en un mapa, ordenadas y medidas, y a partir de ahí concluye con una serie de cuestiones teológicas sobre la divinidad y la creación que escapan al objeto de este manual.

Pero vamos al círculo medido y despojado de toda trascendencia de la mano del gran teórico del Renacimiento que fue Alberti. La *Descriptio Urbis Romae,* redactada hacia 1450, describía una planta, no una vista en perspectiva, y en esa planta, además de la influencia de la *Geografía* de Ptolomeo, y de que Alberti mismo decía haber utilizado la matemática, se ha probado la utilización posiblemente de un astrolabio o instrumento similar, para medir, desde el Campidoglio, elegido como centro, las distancias de los grandes monumentos romanos. En el inicio de la obra leemos: "he trazado con la máxima

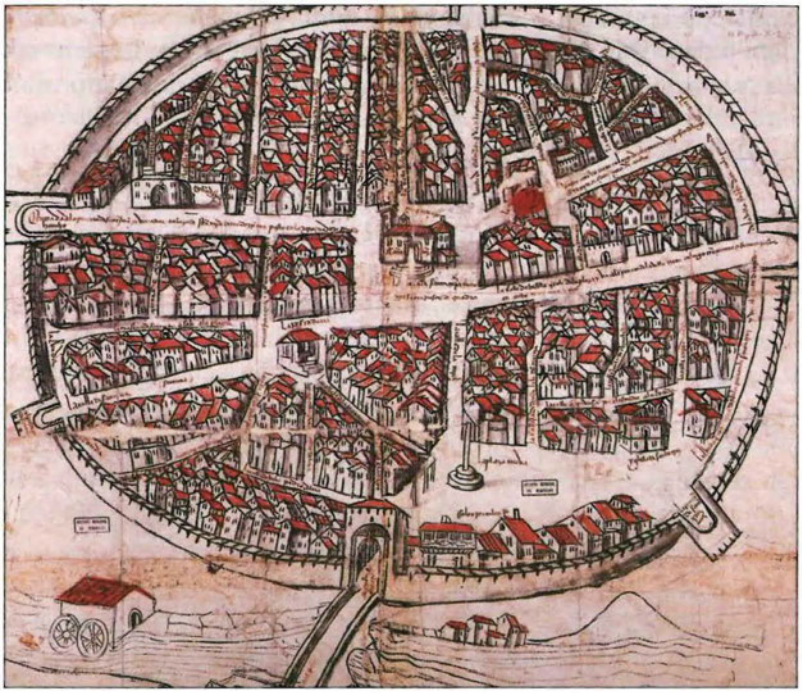


Figura 4.6. La villa de Aranda de Duero. 1503. Ministerio de Cultura. Archivo General de Simancas. MPD, 10-1.

precisión, sirviéndome de métodos matemáticos, el recorrido y el diseño de los muros, del río y de las calles, y además los lugares y la posición de los templos, de las obras públicas, de las puertas y los monumentos conmemorativos, la delimitación de las alturas, y aún la superficie ocupada por la parte habitada de la ciudad de Roma, tal y como nos ha llegado en nuestros días. Además he ideado un método, mediante el cual quienquiera que esté provisto de general inteligencia estará en disposición de representar dichas cosas, de la manera más conveniente e idónea, sobre una superficie tan grande como quiera". Alberti llama horizonte "al círculo que contendrá el diseño de la ciudad", así que nos encontramos con una imagen circular, medida científicamente, y carente de connotaciones simbólicas. El círculo lo divide en cuarenta y ocho grados. Desde el centro traza los radios, que a su vez divide en cincuenta partes que llama también grados, y que se corresponden con un número de pies. Va dando muchas más medidas con las que construye el armazón que le permite medir Roma. No sabemos si lo llegó a hacer o se quedó en el escrito, pero sí nos da cuenta de la base matemática que explicaba el círculo de la ciudad de Roma. Es más, avanza algo que acabaría, pasado el tiempo, con la perspectiva escenográfica, y es que para hacer una planta, no hay que tener cualidades especiales, basta con aplicar el método de medición adecuado. Ese método lo

había explicado con mayor detalle en su *Ludi rerum mathematicarum* de h. 1445, donde describió ese instrumento circular, que se ha definido como un teodolito primitivo, dividido en 48 grados y cada grado en cuatro minutos, y que se utilizaba situándose en un lugar alto.

Así pues, el círculo tiene connotaciones simbólicas de perfección, de totalidad (pensemos en las cúpulas), pero también fue una opción para reflejar un espacio que podía ser medido desde un punto central. Mientras, las ciudades de planta cuadrada y con un trazado ortogonal respondían más bien a la necesidad de fundar ciudades ordenadas, que se hereda de la Antigüedad, pasa por las fundaciones medievales y llega a las nuevas ciudades de la Edad Moderna. Círculo y cuadrado pueden entonces responder más a cuestiones de medida y

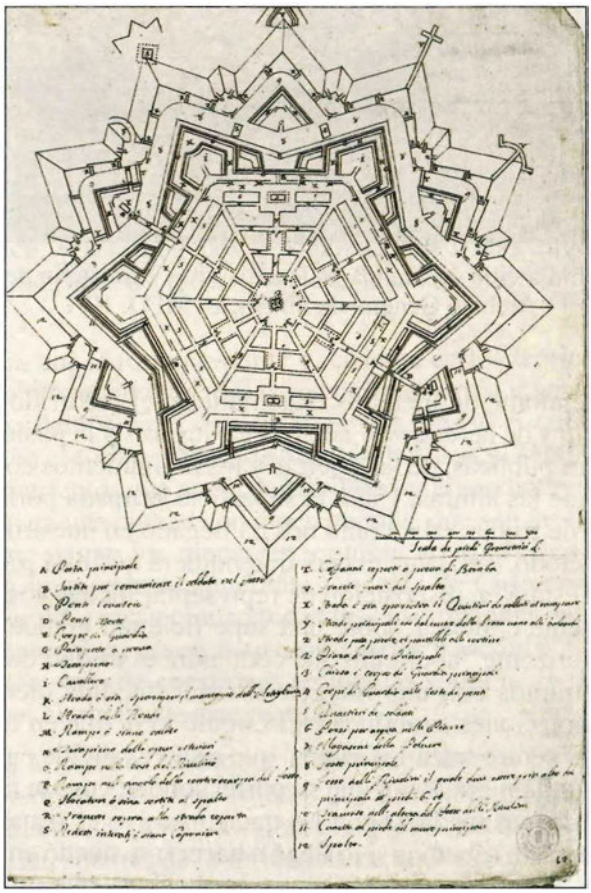


Figura 4.7. G. B. Formenti. Ciudad fortificada con trazado radial. Segunda mitad del siglo XVII. Milán. Archivio Storico Civico. Biblioteca Trivulziana.

control del espacio visual que a planteamientos simbólicos, aunque éstos sean fáciles de impostar sobre la practicidad de unas trazas y de unos sistemas de representación. En ese sentido, y sin negar el valor de los trazados radiocéntricos en relación con la representación del poder, también son necesidades puramente prácticas, de control urbano, las que llevaron a determinados trazados como los de las ciudadelas, o los de una ciudad como Palmanova.

1.2. *Los instrumentos científicos*

En este epígrafe parece necesario un punto de partida, aunque sea obvio: los instrumentos no miden solos, han de ir en manos de un experto, y ese experto debe viajar hasta llegar a la ciudad para luego moverse por ella con los instrumentos científicos en sus manos y ante sus ojos. Ha de ser capaz de llevar luego a papel lo que ha visto y medido.

Para el dibujo de arquitectura, eran fundamentales el compás, la escuadra y la regla, pero la cosa se complicaba cuando se trataba de representar ciudades y territorios con sus alturas, ángulos, accidentes geográficos, etc. En la representación de las imágenes corográficas que estudiamos, se utilizaron ins-

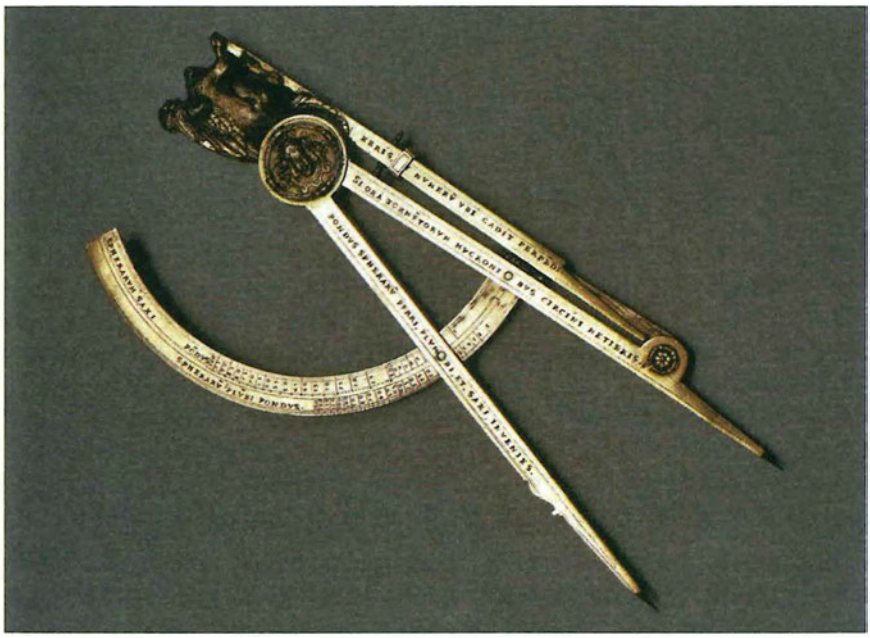


Figura 4.8. Luis Collado. Compás de arco. 1584. Viena. Österreichischen Museum für angewandte Kunst.

trumentos perfeccionados por cosmógrafos y navegantes, como pueda ser el astrolabio, que se usaba sobre todo para la observación del cielo o la determinación de la hora. Pero hubo también muchos otros que permitieron a los cartógrafos y topógrafos medir las distancias y las alturas. De esta manera, la visión del ojo humano pudo ser más precisa, aunque la triangulación forzosamente debiera acompañarse con una mirada experta. Entre los instrumentos más usados, aparecía constantemente el cuadrante, instrumento que ya describió Ptolomeo (siglo II d.c.) en el *Almagesto* y muy usado por los ingenieros, por lo que encontramos una explicación muy clara de su uso por ejemplo en el tratado Cristóbal de Rojas del año 1598.

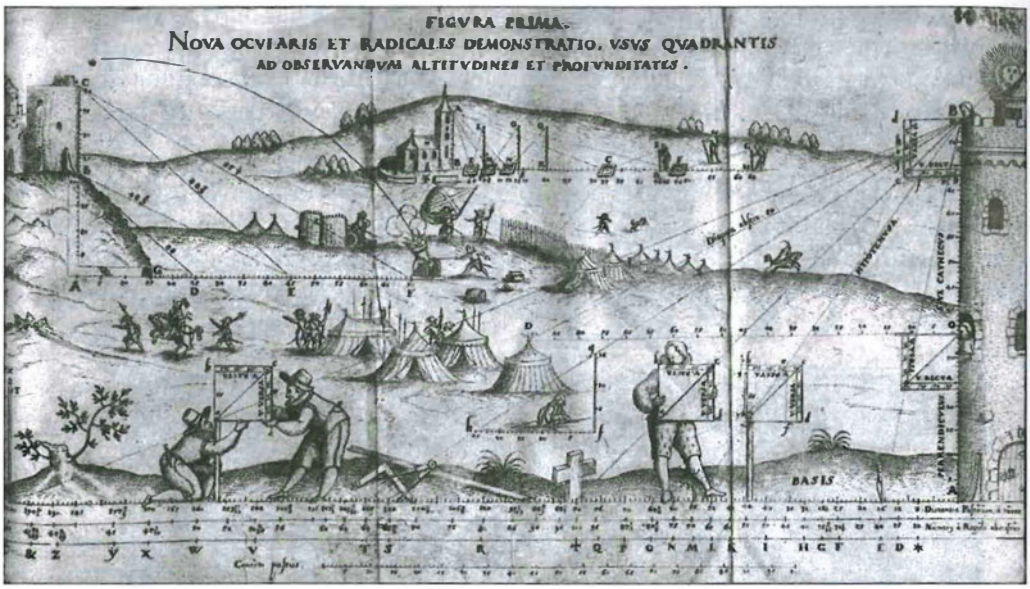


Figura 4.9. Levinus Hulsius, *Instrumenta mechanica*. Frankfurt, 1605.
Uso del cuadrante geométrico.

Otro de los instrumentos que afianzaron un sistema basado en la medida de los ángulos y la triangulación fue la ballestilla o báculo de Jacob, utilizada también desde la Antigüedad, luego en la Edad Media, y muy conocida gracias a la imprenta en el XVI con la descripción de este instrumento que hizo Pedro Apiano en su *Cosmographia*.

La técnica de triangulación, consistía básicamente en medir la distancia entre dos puntos, y a partir de ellos se orientaba el cuadrante del astrolabio (o un simple cuadrante) hasta un tercer punto. Los ángulos que formaba el triángulo, y que venían indicados por los grados del cuadrante, permitían saber la distancia a la que estaba ese tercer vértice del triángulo. El matemático de Lovaina, Gemma Frisius, fue quien difundió en la primera mitad del siglo XVI

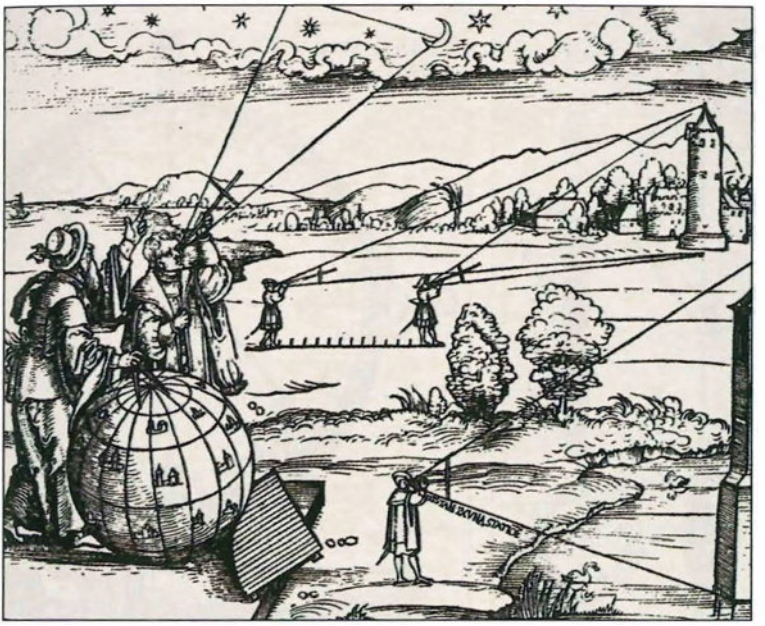


Figura 4.10. Pedro Apiano. Uso de la ballestilla.
Cosmographicus liber. Amberes 1533.

esta técnica de la triangulación, que adoptaron rápidamente los cartógrafos. No obstante, el instrumento básico seguía siendo el compás. Pedro Texeira escribía que con "el compás y la pluma" es con lo que había hecho su magnífico atlas, y en el inventario de sus bienes, en 1662, tenía "dos compases, reglas, y otros instrumentos para la matemática y cosmografía". Hubo otros instrumentos, y no cabe hablar de todos porque fueron muchos los inventos y largo el proceso de perfeccionamiento de los básicos. La experiencia de cartógrafos, topógrafos o agrimensores, fue generando una producción científica de escritos, muchos de los cuales permanecieron manuscritos, así, nos encontramos un tratado manuscrito sobre el "trinormo", un cuadrante algo mejorado, para uso de ingenieros, agrimensores, marineros, arquitectos y artilleros, que escribió el profesor de la Academia de Matemáticas de la corte española Juan de Cedillo Díaz en 1598. Un instrumento en cambio muy conocido, por haberlo empleado Egnazio Danti, autor de la galería de mapas del Vaticano, fue el radio latino, sobre el que, junto con Orsini, escribió incluso un tratado en 1583.

La incorporación de las lentes y el perfeccionamiento de los instrumentos ópticos, que se inició en el siglo XVI y eclosionará en el siglo XVIII, permitiría cada vez mayor precisión, aunque compases, cuadrantes, planisferios, etc. no dejaran de utilizarse.

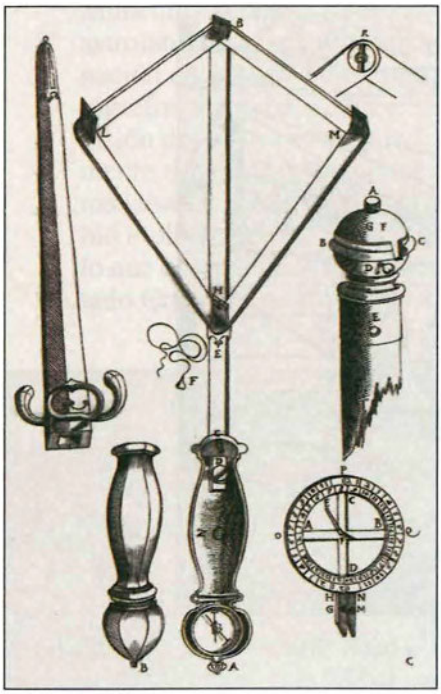


Figura 4.11. E. Danti y L. Orsini. *Trattato del radio latino*. Roma, 1583.

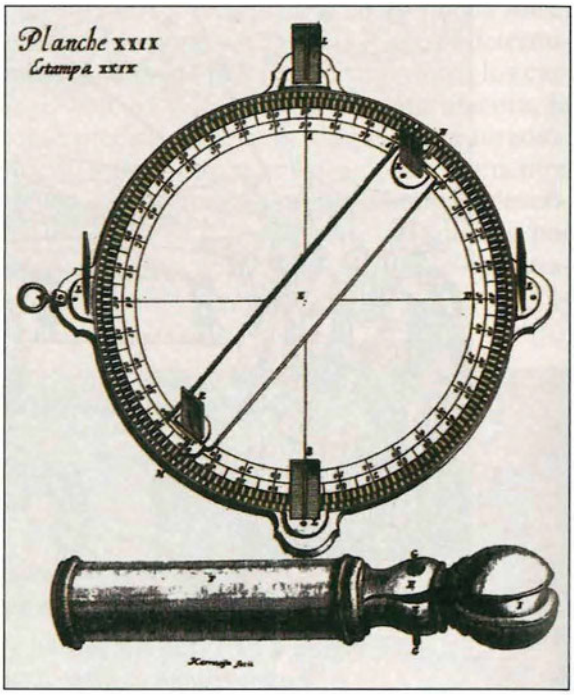


Figura 4.12. Sebastián Fernández de Medrano. *El architecto perfecto en el arte militar*. Bruselas, 1700. Instrumento científico.

2. Los sistemas de representación y la posición del ojo

En la mayor parte de las imágenes urbanas, para poder dar una visión de conjunto que abarcara la totalidad, el pintor se situaba como hemos dicho en un lugar alto, utilizando para ello muchas veces la torre de una iglesia, una muralla, o un monte cercano, y en ocasiones se representan a sí mismos en esa posición, como hace el dibujante de la Vista de Florencia "de la cadena", casi de espaldas a nosotros y mirando la ciudad o concentrado en su propio dibujo. Nos sitúa en un lugar, el suyo, como si nos dijera: yo estuve aquí, yo lo ví, lo dibujé, es real y no invención. En este caso, y aunque se considera que el autor tuvo que utilizar algún instrumento científico, y que realizaría la vista en su estudio partiendo de dibujos tomados desde distintos lugares, se autorretrata tan sólo con un pincel en la mano. Esto estaría en relación con lo que escriben Ballon y Friedman (2007), en el sentido de que la exigencia de que una imagen urbana pareciera natural formó parte de una estrategia retórica para autentificar la imagen.

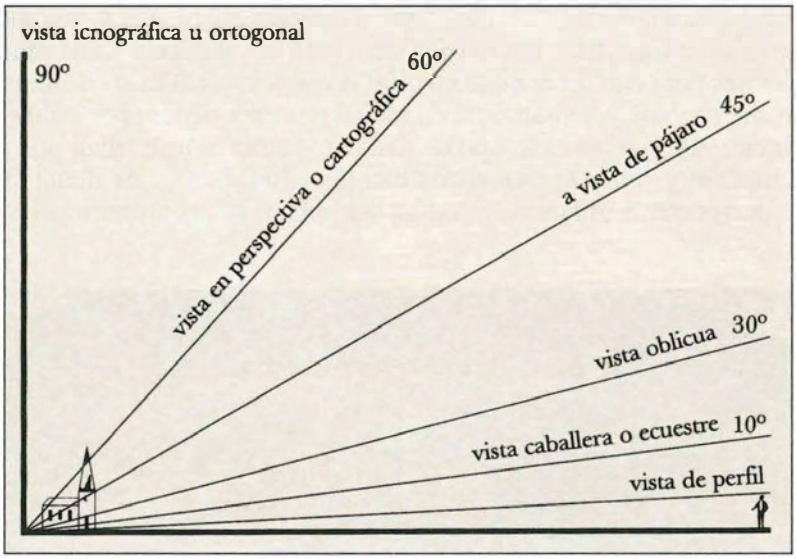


Figura 4.13. Los distintos tipos de vistas urbanas según Richard L. Kagan.

Vamos a resumir lo que distintos historiadores (Skelton, De Seta, Kagan, Marías, Pelletier, Stroffolino,...) han ido sistematizando sobre cómo denominar los distintos tipos de vistas, aunque no siempre coincidan en todo. Además, hay que decir que muchas veces las fronteras entre unos tipos y otros son bastante difusas, lo que no llega a permitir una clasificación estricta. Vitruvio había explicado los sistemas de descripción de un edificio: la icnográfica era la planta, la ortográfica el perfil o sección y la escenográfica la representación del edificio en perspectiva. En las descripciones urbanas sí vamos a encontrar con frecuencia el término icnografía y escenografía, así como el de perfil, pero, sobre todo en este último, no con una correspondencia directa con la clasificación vitruviana.

El dibujo de Kagan (1998) de las posiciones del ojo con respecto a las vistas urbanas es clarificador. La más frecuente fue la vista a "vuelo de pájaro", un término que sabemos que se usaba en el siglo XVIII, y que en el XIX será posible experimentar con los viajes en globo o los primeros rascacielos, por no hablar del cambio en la visión del mundo y sus ciudades que introducirían la aviación y la velocidad del siglo XX. La vista a vuelo de pájaro fue la de más éxito porque permitía una visión de la ciudad como totalidad, abarcando todo el conjunto. Evidentemente tenía que dejar gran parte a la imaginación, aunque hubiera partido de mediciones, porque nadie por entonces podía volar. Posibilitaba una comprensión de la ciudad perfectamente definida con respecto al territorio, monumentalizada por unos edificios que la hacían reconocible en su grandeza, y ordenada en su trazado viario, todo lo cual hablaba de un meca-

nismo en perfecto funcionamiento, unas instituciones eficaces y una prosperidad económica. Las vistas imposibles del vuelo de un pájaro eran comprensibles y fiables para cualquiera que en ellas reconociera calles o edificios, detalles que sus vecinos y visitantes sí conocían por experiencia personal (Ballon y Friedman, 2007). Para este tipo de vistas los autores utilizaban una planta, que inclinaban y sobre la cual dibujaban los edificios. Se les llama también vistas o perspectivas oblicuas, y podían ser más o menos pronunciadas.

Figura 4.14. Vista de la ciudad de Messina en el palacio del Viso del Marqués (Ciudad Real) como ejemplo de vista a vuelo de pájaro.

El perfil, panorama, o perspectiva, que de las tres maneras son denominadas según a quien leamos, llevando a subdivisiones, es el punto de vista que responde al ojo del hombre, más o menos elevado, desde el que va a pie o a caballo, hasta la visión que permite la torre de una iglesia, o una elevación del terreno. Puede llevar a que los edificios se recorten en la línea del horizonte, o a que lo podamos llamar también perspectiva si el punto de observación se sitúa más alto, aunque sin traspasar los límites de la mirada humana. Como podemos ver en la obra de Turriano, un mismo dibujante, en este caso ingeniero y buen científico, puede experimentar con ambas posibilidades en obras distintas, sin que la exactitud buscada y necesaria en su profesión se resienta. Fue un tipo de vista muy utilizada por los pintores, como comprobamos en la famosa vista de Zaragoza de Martínez del Mazo.

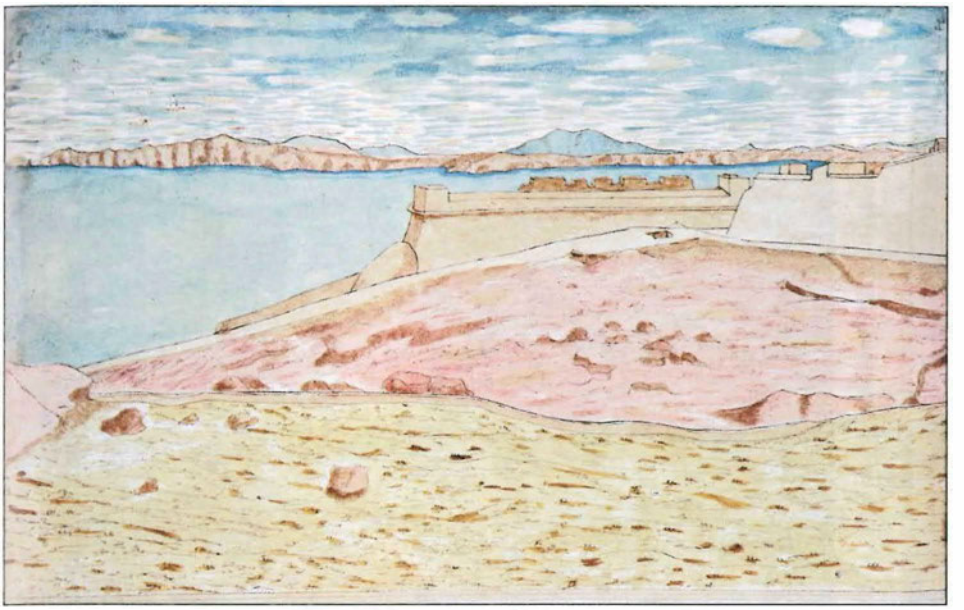


Figura 4.15. Leonardo Turriano. Vista de Mazalquivir. *Descripción de las Plaças de Oran i Mazarquivir en materia de fortificar.* 1598. Academia das Ciencias de Lisboa, Ms. Azul, nº 1065.

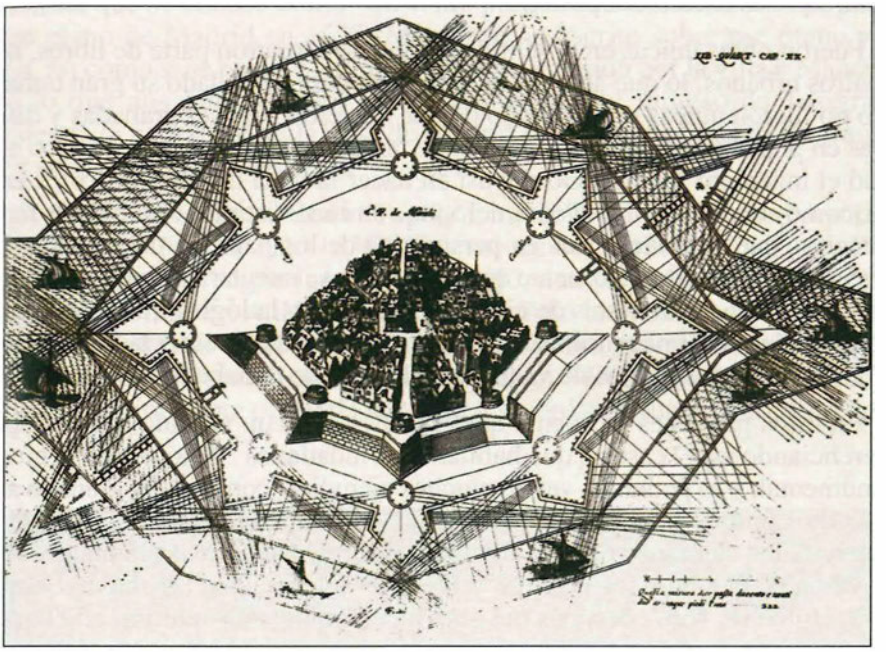
Dentro de esta tipología, hay quienes utilizan también el término "panorama" que, aunque apareció a finales del XVIII para denominar imágenes muy desarrolladas horizontalmente, sobre una superficie curvada que rodeaba al espectador, es usada para las vistas urbanas realizadas desde la lejanía, como aparecen cuando se convierten en fondo para narraciones.

Una visión completamente cenital, en ángulo recto con respecto a la superficie de la tierra, daría lugar al plano o planta. Esta visión, ortogonal y sin representación volumétrica de los edificios es la que permite unas medidas más exactas y acabará por caracterizar el dibujo de los ingenieros. De hecho fue la que se apoderó, ya en el XVIII, de la imagen científica de la ciudad, dejando a la imaginación de los pintores otro tipo de vistas sin ambiciones de exactitud, y a los nuevos instrumentos ópticos otras imágenes al alcance de un público cada vez más amplio. Antes, en los siglos XVI y XVII, no fue raro que se combinaran dos puntos de vista, uno cenital y otro oblicuo, o incluso un perfil.

También encontramos la perspectiva caballera o militar, en la que ningún edificio disminuye conforme se aleja, para permitir la exactitud de visión que era necesaria para la guerra. Por eso se usan especialmente en las ciudades fortificadas. En ese sentido podemos citar uno de los proyectos de Francesco de Marchi, con un perímetro bastionado representado en perspectiva militar, con

Figura 4.16. Juan Bautista Martínez del Mazo. *Vista de Zaragoza*. 1647. Madrid, Museo Nacional del Prado.

uso de sombras muy acusadas para detallar los volúmenes, en el que todos los baluartes tienen la misma proporción, lo que no sucedería de ser realmente una vista en perspectiva.



4.17. Francesco de Marchi. Modelo de ciudad para su tratado de arquitectura militar. Mediados del siglo XVI. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

3. Los grandes planos urbanos de los siglos XVII y XVIII

Los siglos XVII y XVIII vieron como aumentaba la producción de grandes planos urbanos, destinados a propagar la belleza de las capitales europeas, como el plano de París de Benedit de Vassallieu, de 1609. De esta ciudad con anterioridad, hacia 1553, Olivier Truschet y Germain Hoyau habían publicado la primera gran vista en perspectiva, a la que llamaron "verdadero retrato". Aunque las capitales fueron las que más imágenes generaron de planos en perspectiva (o "vistas oblicuas"), muchas otras ciudades fueron "retratadas" en toda Europa, como Cambridge en la magnífica vista de 1574. Pero cuando llegaron a convertirse en todo un género fue en la Europa de los absolutismos, cuando las capitales de los distintos estados tuvieron que demostrar que el poder de sus monarcas era tan grande como su belleza. Por eso en el siglo XVII se produjeron muchos de estos planos. Es famoso por ejemplo el

grabado de Bruselas, *Bruxella Nobilísima Brabantiae Civitas*, de 1640, obra de Martin de Tailly. Algunos de estos planos acabarían convirtiéndose en la imagen "oficial", destinada a repetirse, y, en otras ocasiones, se encargaron ya con esa voluntad de fijar una imagen que reflejara lo magnífico de la ciudad como representación del poder.

Fueron obras únicas en el sentido de que no formaron parte de libros, atlas o teatros urbanos, lo que además hubiera sido imposible dado su gran tamaño, pero no fueron únicas en el sentido de que nacieron para ser grabadas y difundidas en planchas que debían pegarse. Se tardaba años en hacerlas. Cinco años tardó el ingeniero Jacques Gomboust en hacer la vista de París de 1652, en la que, como sucede en otros planos del XVII, combinó distintos sistemas de representación, que incluían vistas en perspectiva de los palacios del rey. Por otra parte, cada vez fue más frecuente que ni siquiera se intentara fingir una perspectiva monofocal en las vistas de ciudades, y que con la lógica que entrañaba lo complejo de estas imágenes, se abandonara la idea de un espectador fijo, siendo dos o varios los puntos de vista desde los que se tomaba la imagen.

En estos planos es frecuente que las casas sean un módulo que se repite, diferenciando así el caserío que habitan los ciudadanos "de a pie" de la ciudad monumental, y lo podemos ver en muchos ejemplos, como el del grabado anónimo de Londres hacia 1558, encargado en la época de los Tudor por los comerciantes alemanes que residían en Londres. De su éxito hablan los que derivaron de él, como los de 1593 y 1625. Es interesante el mapa de Londres de W. Hollar de 1667, después del gran incendio del año anterior, en el que la zona arrasada se representa con los solares vacíos, lo que responde al deseo de exactitud que siempre llevaron aparejado las vistas urbanas. En estos y en otros planos de las ciudades más importantes en el siglo XVII y sobre todo ya en el XVIII, cada vez fue más patente el uso de instrumentos científicos, y empezaron a proliferar las plantas geométricas, que antes encontrábamos sobre todo en el trabajo de los ingenieros militares. Tampoco fue extraño ver plantas en las que sólo los edificios monumentales se representaban en perspectiva, pero no las viviendas, que quedaban reducidas a la planta de los solares.

Por lo que se refiere a España, dejando aparte las vistas de Wyngaerde, que presentaban con todo detalle las ciudades españolas, los grabados de la obra de Pedro de Medina, reeditada por Pérez de Mesa, que apenas diferenciaron a algunas del grabado tipo que sirvió para todas, o las ciudades del *Civitates*, las ciudades españolas tardaron en tener plantas realizadas científicamente como las que existieron de las ciudades italianas, y en especial de Roma tal como se vio en el capítulo correspondiente. Sabemos que el ingeniero Cristóbal de Rojas había realizado una vista y plano de Sevilla, y la primera planta urbana de la que hay constancia documental, tanto de que se encargó como de que no llegó a realizarse, fue la de Valladolid, encargada por el duque de Lerma en 1603 a Joâo Baptista Lavanha, cosmógrafo y cartógrafo, durante la estancia de la corte en esa ciudad (1601-1606).

Pedro Texeira es el autor del plano más conocido de Madrid, del año 1656. Una vista de la villa en perspectiva oblicua había sido hecha ya años antes por el pintor italiano Antonio Mancelli, quien vivió en Madrid entre 1619 y 1632, y en 1623 contrató la realización del plano, que se ha querido identificar con el que se conoce como "de Witt" porque este editor, a su vez, publicó un plano de Madrid en 1635. Mucho se ha escrito sobre ese plano y su fecha, así como si se puede identificar con el encargado por la villa a Mancelli, pero lo que nos interesa aquí es que es anterior al famoso de Texeira, y demuestra la necesidad de la villa de Madrid de tener una imagen de grandeza en la que poder reconocerse.

El plano de Texeira se titula "Topographia de la villa de Madrid descripta por Don Pedro Texeira. Año 1656". Nos volvemos a encontrar con que el término "descripción" sigue invadiéndolo todo, aunque nosotros lo llamemos atlas, plano, retrato,... A. Hernando (2002) señaló la inexistencia de un único nombre para definir estas obras, y cómo la palabra descripción se utilizaba como sinónimo de teatro, espejo o atlas. Kagan (2002) por su parte también llamó la atención sobre el uso de la palabra, recordando que Covarrubias en su

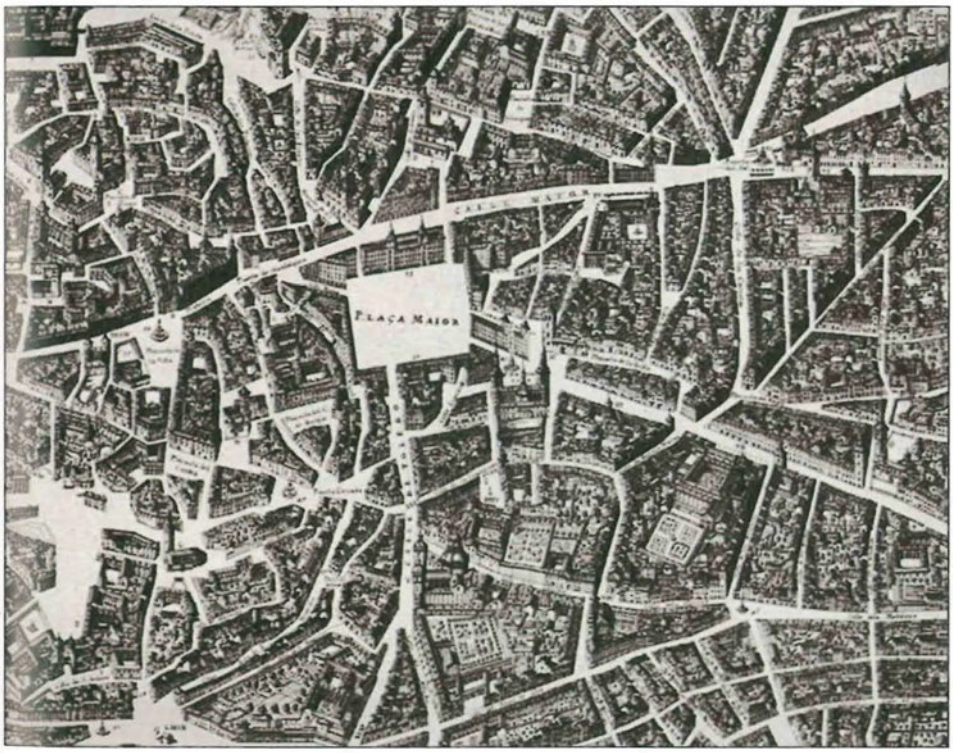


Figura 4.18. Pedro Texeira. *Topographia de la villa de Madrid*. Detalle. 1656.

Tesoro de la lengua castellana o española explicaba que una descripción es "narración escrita o delineada, como la descripción de una provincia o mapa". Dada la polisemia del término, cuando nos lo encontramos, no tiene que ser la suma de imagen y palabra, como muchos de los atlas de ciudades que veremos, puede ser tan sólo una imagen, como este plano.

El afán descriptivo es patente, y el autor alardea de que se pueden contar las puertas y ventanas de todas las casas. De hecho, en lo que se refiere a las manzanas y trazado de calles es exacto, aunque son más anchas de lo que lo eran en realidad, y probablemente no todos los edificios estaban así de acabados ni presentaban tanta regularidad en fachada. Es una magnífica superposición de edificios en perspectiva sobre la planta de la villa y corte. El horizonte, como sucede en estos grandes planos urbanos, ha desaparecido, y con el horizonte parece desaparecer la ficción de que el ojo del hombre es quien lo ha realizado. Persiste la duda de si fue encargo del rey, o iniciativa del artista, deseoso de cargos en la corte que reconocieran sus largos años como ingeniero y cartógrafo.

Muchos de estos grandes planos fueron realizados por ingenieros militares, que tenían una formación en el dibujo científico de la que carecían los pintores. Por eso las plantas urbanas manuscritas que se conservan de los ingenieros con fines de guerra entre los siglos XVI y XVIII son tan exactas en el núcleo urbano como en el territorio circundante, como se aprecia por ejemplo en la de Gibraltar, del ingeniero Juan Caballero, con unas leyendas explicativas cada vez más desarrolladas, hasta conseguir que la imagen se convirtiera en algo casi autónomo de las relaciones escritas que siempre las acompañaban. Como en los grandes planos urbanos, siguiendo los números podemos ir leyendo con qué edificios se corresponden, gracias a lo cual nuestro conocimiento se hace extraordinariamente preciso.

Figura 4.19. Juan Caballero. Plano de Gibraltar. 1780. Ministerio de Cultura. Archivo General de Simancas, MPD. 1-30.

Una mirada científica desde nuestros días a las ciudades de la Edad Moderna ha permitido a J. Tice en 2008 utilizar los Sistemas de Información Geográfica (GIS) para crear un mapa interactivo que combina la *Pianta Grande di Roma* de Giambattista Nolli, realizada a lo largo de doce años y publicada en 1748, con 238 vistas de Roma de su colaborador Giuseppe Vasi publicadas entre 1747 y 1761 en *Delle Magnificenze di Roma antica a moderna*. Las posibilidades que brindan al estudio histórico de la imagen urbana las nuevas tecnologías son muy amplias y se están explorando. Si en esta asignatura es forzoso hablar de geógrafos y cartógrafos, además de otras profesiones, en un discurso interdisciplinar, de nuevo desde la geografía los GIS nos pueden aproximar a la imagen de la ciudad en la Edad Moderna sin eludir por ello el que sea un objeto de estudio que atañe tanto a la historia del arte como a la historia del pensamiento.

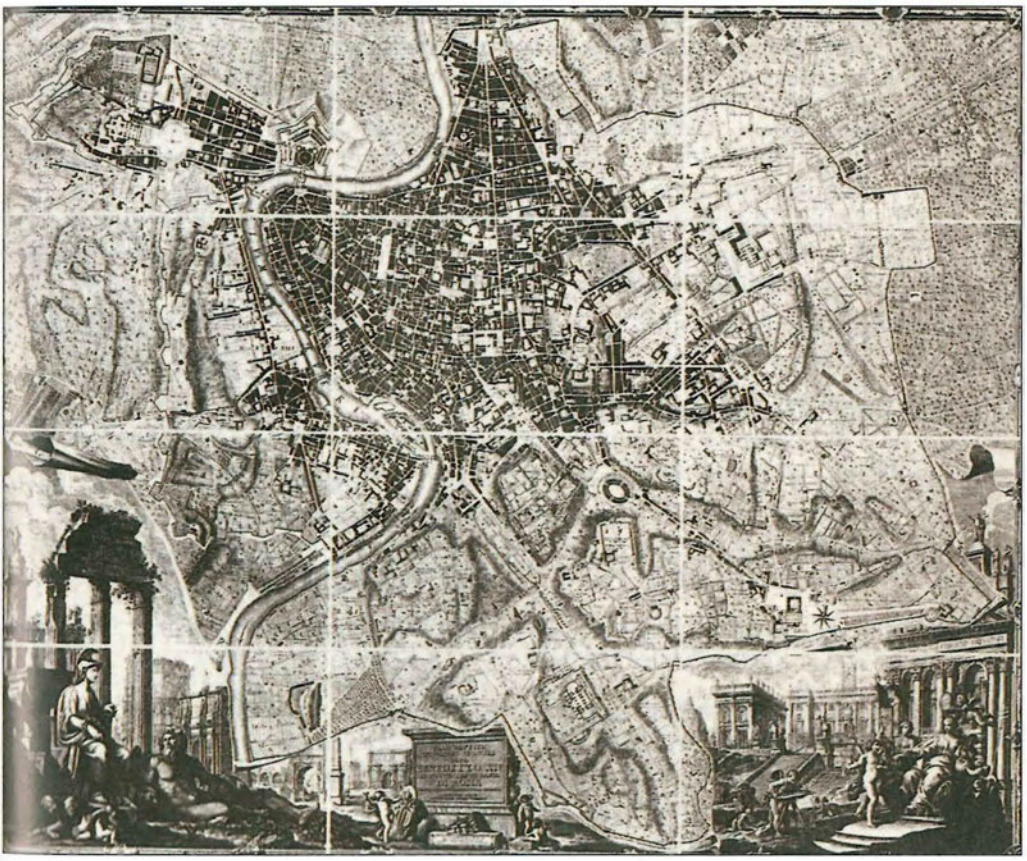


Figura 4.20. G.B. Nolli. Planta de Roma. 1748.

Bibliografía básica

KAGAN, R. L. (1998), *Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493-1780*. Madrid, Ediciones El Viso.
Aunque es un libro que interesa a la asignatura de manera general, para este tema recomendamos la lectura del texto correspondiente a los sistemas de representación, en función de la altura en que se posiciona el ojo del dibujante, para estudiar la diferencia entre los perfiles, las vistas a vuelo de pájaro o las plantas.

MARÍAS, F. (2002), "Imágenes de ciudades españolas: de las convenciones cartográficas a la corografía urbana". En PEREDA, F., y MARÍAS, F. (eds.), *El Atlas del Rey Planeta. La "Descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos", de Pedro Texeira (1634)*. Hondarribia Nerea, pp. 99-116.
Partiendo del estudio de las vistas de Toledo pintadas por El Greco, Wyngaerde, Hoefnagel, y otras representaciones, se plantean cuestiones claves en esta asignatura como son los géneros de la corografía urbana o el debate sobre el uso de instrumentos científicos, así como las características del dibujo de la ciudad por ingenieros y pintores.

VAN DAMME, J. y VAN CLEEMPOEL, K. (dirs.) (1997), *Instrumentos científicos del siglo XVI. La corte española y la escuela de Lovaina*. Madrid, Fundación Carlos de Amberes.
Se trata del catálogo de una exposición. En él, además de rigurosos estudios sobre la ciencia de la época, el alumno encontrará imágenes de los instrumentos científicos y la explicación de su uso.

Bibliografía de ampliación

BALLON, H., y FRIEDMAN, D., (2007), "Portraying the City in Early Modern Europe: Measurement, Representation, and Planning". En WOODWARD, D. (ed.), *Cartography in the European Renaissance*. Chicago&London, The University of Chicago Press, pp. 681-704.

BENNETT, J. & JOHNSTON, S. (1996), *The Geometry of War, 1500-1750*. Oxford, Museum of the History of Science.

BORCHI, E. y CANTILE, A. (2003), "Strumenti topografici in uso nel XV e XVI secolo". En CANTILE, A. (coord.), *Leonardo genio e cartografo. La rappresentazione del territorio tra scienza e arte*. Firenze, Istituto Geografico Militare, pp. 107-169.

FRÉMONTIER-MURPHY, C. (2002), *Les Instruments de mathématiques, XVI-XVIII siècle*. París, Musée du Louvre.

HERNANDO, A. (2002), "Poder, cartografía y política de sigilo en la España del siglo XVII". En PEREDA, F. y MARÍAS, F. (eds.), *El Atlas del Rey Planeta. La "Descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos" de Pedro Texeira (1634)*. Hondarribia, Nerea, pp. 71-98.

NUTI, L. (1999), "Cultures, manières de voir et de représenter l'espace urbain. La notion de temps dans les codes de représentation des villes (XVe-XIXe siècles)". En BOUSQUET-BRESSOLIER, C., *Le paysage des cartes, genèse d'une codification*. París, Musée des Plans Reliefs, pp. 65-80.

NUTI, L., (2001), "Prospectiva e strumenti di misura nella costruzione dei ritratti di città". En CAMEROTA, F. (dir.), *Nel segno di Masaccio. L'invenzione della prospectiva*. Florencia, Giunti, pp. 271-273.

PELLETIER, M. (2007), "Representations of Territory by Painters, Engineers, and Land Surveyors in France during the Renaisssance". En WOODWARD, D. (ed.), *Cartography in the European Renaissance*. Chicago&London, The University of Chicago Press, pp. 1504-1537.

PEREDA, F., (1998), "Iconografía de una capital barroca: Madrid entre el simbolismo y la ciencia", *Espacio, Tiempo y Forma,* VII, 11, pp. 103-134.

PINTO, J. A. (1976), "The Origins and Development of the Iconographic City Plan", *Journal of the Society of Architectural Historians*, XXXV, pp. 35-50.

RICCI, G. (1991), "Ciudad amurallada e ilusión holográfica. Bolonia y otros lugares (siglos XVI-XVIII)". En DE SETA, C. y LE GOFF (eds.), *La ciudad y las murallas*. Madrid, Cátedra (ed. italiana de 1989).

SCHULZ, J., (1990), "Maps and Metaphors: Mural Map Cycles of the Italian Renaissance". En SCHULZ, J., *La cartografia tra scienza e arte: carte e cartografi nel Rinascimento italiano*. Modena, F.C.Panini, pp. 97-113.

STROFFOLINO, D. (1999) *La città misurata. Tecniche e strumenti di rilevamento nei trattati a stampa del Cinquecento*. Roma, Salerno Editrice.

TICE, J. (2008), http://nolli.uoregon.edu

VEGA, J. (2010), *Ciencia, Arte e Ilusión en la España Ilustrada*. Madrid, Polifemo, CSIC.

ZUMTHOR, P. (1994), *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*. Madrid, Cátedra.

TEMA 5

La ciudad en palacio

Alicia Cámara Muñoz

- Imágenes de dominio en los grandes palacios italianos:
  - Florencia.
  - Caprarola y Roma.
- La monarquía y la nobleza hispánicas:
  - Las vistas perdidas de las casas del rey.
  - El palacio de un noble.
- Libros y tapices.

Introducción

La imagen de la ciudad llegó a los palacios en distintos soportes y con distintas técnicas. Por un lado, en pintura, ya fuera mural, en tabla o lienzo, lo que por regla general indicaba el deseo de mostrarla al visitante. Por otro lado, en dibujos, normalmente en forma de atlas y referidos a las ciudades fortificadas, que se guardaban en las colecciones y bibliotecas privadas de los monarcas, y finalmente en obras tan apreciadas como los tapices o los ricos escritorios. Esto no agota el repertorio de imágenes urbanas en palacio, porque si buscamos en los fondos de pinturas de tema histórico, mitológico, o incluso retratos, nos podemos encontrar con magníficas representaciones de las ciudades de los siglos XVI al XVIII.

Estamos hablando de imágenes urbanas si no absolutamente realistas, al menos verosímiles e identificables, pero antes de ello la representación de la

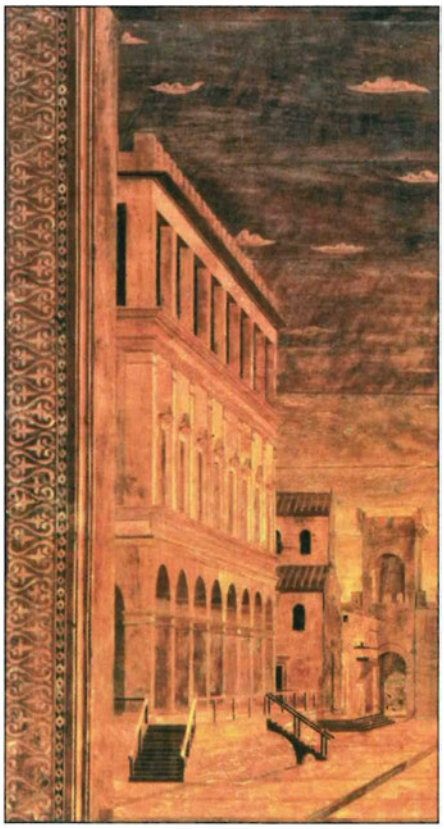


Figura 5.1. Vista urbana, Apartamento de la duquesa. Taracea del siglo XV. Urbino. Palacio Ducal.

ciudad en palacio incorporó a la ciudad ideal renacentista, como las que aparecen en las taraceas del palacio ducal de Urbino, y en escenarios urbanos que son pura expresión de ideales políticos, como la Alegoría del Buen Gobierno de Lorenzetti en el Palacio Público de Siena. Sin embargo, los gobernantes demostraron un temprano interés por las vistas de ciudades que reflejaran la realidad, y ese proceso estuvo ligado al desarrollo de la cartografía.

Parece que Carlomagno tuvo mapas de Roma y de Constantinopla, aunque poco más se sepa de ello, salvo que ya entonces se comenzó a considerar que el estudio de los mapas formaba parte de la educación de las elites, puesto que eran no solo un instrumento de poder, sino también mnemotécnico insustitui-

Figura 5.2. Taddeo di Bartolo. Mapa de Roma, 1406-1414. Siena, Antecapilla del Palacio Público.

ble. En los mapas lo normal fue que las ciudades se representasen mediante signos que las asemejaban en su forma urbana, vistas "icónicas", pero cuando se liberaron del mapa, empezaron a ser reconocibles. Un caso es el de Roma, de la que se puede decir que inmediatamente llegó a los palacios como modelo universal de grandeza urbana. Así, se ha apuntado que la imagen de Roma de las miniaturas del *Très Riches Heures du Duc de Berry* (1413-1416), de los hermanos Limbourg, amurallada con una forma próxima al círculo, y unos edificios perfectamente identificados, pudiera ser heredera de la imagen de Roma que estuvo en poder de Carlomagno, pero es que en síntesis va a ser una imagen repetida en los entornos palaciegos del Quattrocento.

Si ya en la Antigüedad clásica o en ese imperio carolingio que la tomó como modelo, la posesión de imágenes urbanas tuvo que ver con el ejercicio del poder, a partir del siglo XV vamos a encontrar una eclosión de imágenes destinadas a los palacios. En ese sentido, sabemos que a la emperatriz Isabel, esposa del emperador Carlos V, le interesaron los mapas, pero también las vistas de ciudades, por lo que pidió al virrey de México que le mandara imágenes de aquellas tierras, incluyendo las ciudades, y las pinturas del Peinador de la Reina en la Alhambra de Granada, hechas para ella, representan ciudades vinculadas al paso de la flota imperial en la conquista de Túnez. Así, inmersas en la cartografía, en los descubrimientos y en la expansión imperial, o en los hechos de armas de las dinastías gobernantes europeas, las vistas urbanas se fueron añadiendo a las colecciones hasta llegar a las galerías de los palacios.

Vicencio Carducho (1633) resume muy bien la estima en que se tenían estas imágenes en los palacios, en tanto que permitían controlar los reinos. Dice así de la pintura: "Con qué tesoro se pagará el hacernos presentes las cosas más remotas, pasadas y futuras, emulando tanto a la misma verdad, que en muchos casos sirve de lo mismo que ella? Quién no se enterará por este medio del sitio y forma de una ciudad, de un castillo fuerte, de un seno y bahía del mar, y de los montes, cosa importante a las Monarquías, no sólo para adornar las galerías y Palacios Reales con semejantes pinturas, sino también en casos arduos, para que sirva a la defensa de nuestros Reinos, y ofensa de los extraños?" Esta idea será general en toda Europa en la Edad Moderna, y explica muchos de los ejemplos que siguen. Sin ese convencimiento no se entendería la precisión con la que Vasari pintó la ciudad de Florencia durante el asedio de 1530 en el Palacio Vecchio treinta años después. Ese hecho de guerra tuvo como tantos otros a una ciudad en el centro del relato, y su grandeza debía ser perceptible para todos los que la contemplaran.

Como han señalado Pereda y Marías (2004), si bien en la Edad Moderna el poder de las monarquías se siguió reflejando en los retratos dinásticos, la representación de sus territorios y ciudades pronto compartió ese papel, así que los mapas y las vistas urbanas coexistieron en los palacios con las galerías de retratos. Algunos de los mapas del Renacimiento incluían incluso árboles genealó-

Figura 5.3. *The Sheldon Tapestry Map of Gloucestershire*. H. 1590. Bodleian Library. Universidad de Oxford.

gicos, como sucede en uno de la familia real danesa (Tolias, 2007), y por supuesto muchos retratos incluyeron mapas, como alguno de la reina Isabel de Inglaterra. En esta idea de ligar el poder de un linaje a las tierras y ciudades que poseía, en la Bodleian Library de la Universidad de Oxford se conserva en tapiz el mapa de Gloucestershire, que era parte de cuatro tapices-mapas de condados ingleses realizados hacia 1590 por encargo de Ralph Sheldon para su mansión, y que celebraban su poder y las alianzas destinadas a engrandecer su linaje. Con una clara influencia flamenca, en él los núcleos urbanos son imágenes que se repiten iguales, con grupos de viviendas compactos en torno a una forma torreada, lo que no puede dejar de recordarnos las de algunos libros, antes de que cada ciudad se individualizara gracias a la inversión que suponía un pintor o ingeniero ocupándose de ello.

Las vistas de ciudades en los palacios se movieron entre la ostentación y el secreto, pero de nuevo la clasificación se resiste a ser rígida, y por ello no siempre se podrá afirmar que los atlas pertenecían a la esfera de lo secreto,

porque ciertamente algunos atlas representando los territorios de los diferentes estados fueron publicados, como el atlas de Francia, *Théâtre de France* (1594), de Maurice Bougereau, realizado para Enrique IV, pero en cambio otros, muy en especial los de la monarquía española, no llegaron a la imprenta. Al conservarse en archivos han ido saliendo poco a poco a la luz, y cada vez se van conociendo más, como los de Turriano, el de Texeira, o el realizado para el marqués de Heliche, pero qué duda cabe que el hecho de no haber sido publicados pudo contribuir a que se haya creído que la monarquía y la nobleza española no tuvieron un especial interés por ese tipo de imágenes.

En relación con las corografías urbanas y los mapas como expresión y ejercicio de poder, el norte de Europa desarrolló un género, nacido en Italia, que combinaba lo general con lo particular. Los mapas podían representarse rodeados por una orla de imágenes de ciudades correspondientes a los territorios descritos. El caso del mapa de Bélgica en forma de león es un extraordinario ejemplo de lo que supusieron los mapas y las imágenes de las ciudades en la

Figura 5.4. Claes Jansz. Visscher. *Leo Belgicus*. Grabado de comienzos del siglo XVII.

representación del poder. A la izquierda vemos las ciudades que dominaban los Estados Generales y la casa de Orange, y a la derecha las que controlaba España, en concreto Felipe III, durante cuyo reinado transcurrió la Tregua de los Doce Años con los Países Bajos, época de paz en la que se hizo este grabado.

Para saber del éxito de este tipo de combinación entre mapas y vistas urbanas, no hay mas que mirar el mapa que cuelga al fondo de la obra de Vermeer, *El arte de la pintura*, una variación del mapa citado con las diecisiete provincias unidas de los Países Bajos, antes de la separación de las provincias holandesas. Independientemente de que sea Clío, la musa de la historia, la que está siendo retratada, con lo que nos encontraríamos de nuevo fundidas historia y geografía, con un sentido político que sólo la imagen es capaz de transmitir con tanta fuerza, cabe hacer otras consideraciones, como que nos está contando que decorar las viviendas con mapas no era exclusivo de los grandes palacios,

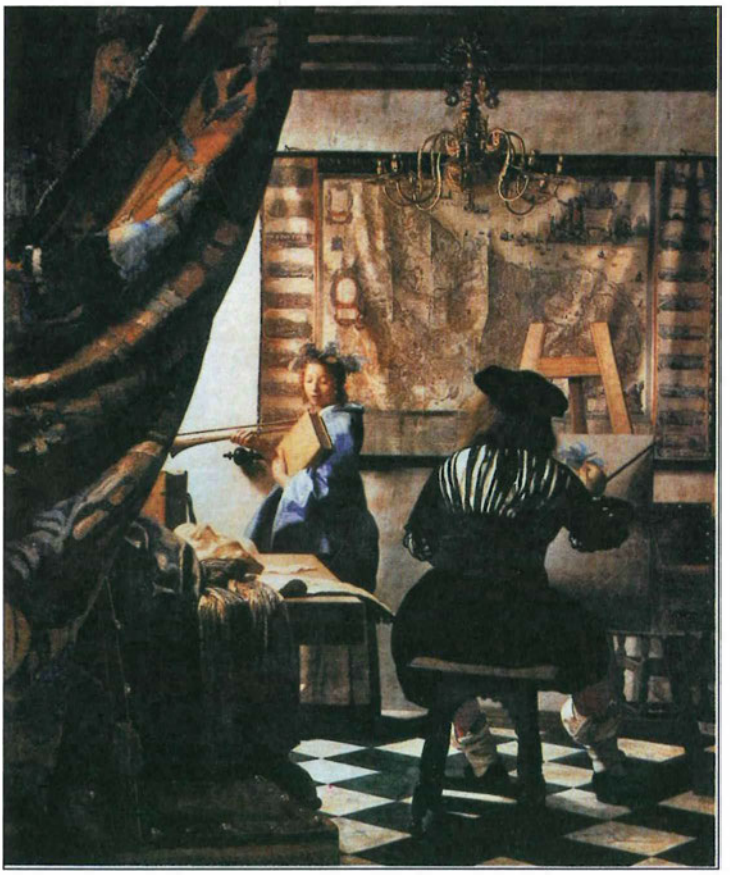


Figura 5.5. J. Vermeer, *El arte de la pintura*, h. 1662-1665. Viena, Kunsthistorischen Museum.

y si eso es cierto en los Países Bajos, no lo fue menos en las casas venecianas a juzgar por los inventarios (Tolias, 2007). En este caso es un mapa y en la orla vistas de ciudades, pero en otros son vistas urbanas de conjunto, y en la orla los edificios más emblemáticos de la ciudad, como sucede en algunas vistas de Roma.

1. Imágenes de dominio en los grandes palacios italianos

Saber leer mapas formó parte de la educación de los príncipes, y pasear por sus ciudades sin moverse de palacio fue uno de sus entretenimientos, pero no inocente, pues no era sólo el deleite del viajero, era el orgullo del poseedor y la satisfacción del conocedor. Nos cuentan que el emperador Carlos v disfrutó mucho con el cosmógrafo real, Alonso de Santa Cruz, cuando en 1539 éste le entretuvo en Toledo enseñándole cuestiones de astrología, mapas, globos cosmográficos, y todo lo que un ataque de gota le permitió aprender. Para

Figura 5.6. Mantegna, *Muerte de la Virgen*.
Madrid, Museo Nacional del Prado.

los gobernantes, el poder se medía en territorios y ciudades, así que debían poseerlos con la mirada, unas veces era la mirada secreta, hurtada a los enemigos y para unos pocos, pero otras veces de lo que se trató fue de exponer tanto poder públicamente, eso sí, con el carácter restringido que tenía entonces hablar de "público" en un palacio. Ya desde el Quattrocento, en los palacios italianos habían ido apareciendo imágenes de los dominios de los gobernantes, incluidas las ciudades, esa forma perfecta de civilización. Por eso, aunque puedan ser ciudades ideales vinculadas al humanismo y a la antigua Roma, la ciudad como escenario va tomando carta de naturaleza, como sucede en la Cámara de los Esposos de Mantua, mientras una Mantua real, con el puente, es el fondo de la *Muerte de la Virgen*.

1.1. *Florencia*

Adornar los palacios con mapas y vistas urbanas fue algo generalizado en las cortes europeas. Lo podemos encontrar tanto en los palacios de Enrique VIII de Inglaterra como en la "Guardaroba Nuova" del palacio de los Médicis. Las cartas geográficas pintadas en este Palacio Vecchio de Florencia fueron realizadas por el mismo cosmógrafo que hará años después las de la galería vaticana, Egnazio Danti, quien realizó los mapas entre 1563 y 1575. Según nos cuenta Vasari, se comprometió a hacerlo para el gran duque Cosme –de quien era cosmógrafo oficial– con toda la exactitud que proporcionaban las escalas y los grados, y utilizando la información más actualizada sobre la geografía de Italia y del mundo. A Danti se deben treinta mapas, siendo el resto realizados por Stefano Buonsignori y otros. En una estancia concebida para servir de gabinete de curiosidades, el cielo y la tierra estaban representados con ambición de totalidad, de dominio del Universo. El gran duque Cosme I de Medicis se pudo sentir en ella poseedor del cosmos, como si esta sala fuera un gran emblema de su nombre.

Figura 5.7. Giorgio Vasari. *Asedio de Florencia por la armada imperial en 1530.* 1561-1562. Florencia. Palacio Vecchio.

No fue esta estancia la única que los Médicis decoraron con mapas, porque el mismo duque, gran experto en cartografía, encargó vistas de Florencia y de otras ciudades toscanas a Vasari, y la situación de guerra permanente en Europa llevaría a enfatizar, en estas y en otras imágenes urbanas de las cortes, la potencia de sus fortificaciones. Ya nos referimos a la emperatriz Isabel, pero debemos insistir en la existencia de un patronazgo femenino también en este tema, porque poseyeron y encargaron vistas urbanas Eleanora de Aragón para Ferrara, Isabella d'Este para Mantua, o Leonor de Toledo, esposa de Cosme de Medicis para sus estancias privadas. Y no dejamos al gran duque Cosme sin recordar que en el patio llamado "de Michelozzo" del palacio Vecchio se pintaron diecisiete vistas de ciudades del Imperio (Praga, Graz, Viena,...) cuando en 1565 el duque Francesco I se casó con Juana de Austria, hija del emperador Fernando I, quien pudo ver ciudades conocidas cuando el cortejo nupcial entró en el patio, como si le dieran la bienvenida para que no se sintiera en un país extraño. Muchas fueron especialmente dibujadas "en perspectiva" para poder convertirse en decoración de la alianza entre los Médicis y los Habsburgo, por lo que en la boda los invitados se encontraron ante imágenes nuevas, que no repetían otras difundidas en grabados (Nuti, 2006). También otras ciudades, en este caso de la Toscana, bien como fondo de historias o alegorías, o bien como protagonistas se encuentran en distintas salas del palacio celebrando el poder del ducado, y fueron expresamente "retratadas" por pintores que se desplazaron a ellas, aunque luego esos dibujos los llevaran al fresco otros pintores.

Además de los ejemplos florentinos, los ciclos más conocidos son el de Caprarola y, sobre todo, la galería del Vaticano, pero no podemos dejar de citar los mapas de los dominios venecianos encargados para el palacio ducal de esa ciudad por el Consejo de los Diez en el siglo XV, o que, también en el Quattrocento, Inocencio VIII decoró su villa del Belvedere con un ciclo de vistas urbanas encargadas a Pinturicchio. Nada se conserva de estas obras, y apenas nada de otras como las que, ya en el XVI adornaron la "Galleria delle città" del palacio ducal de Sabbioneta. La relación de ciclos pictóricos de cartografía en palacios italianos que hace Fiorani (2007), permite afirmar que fue algo más que una moda y que, como dice esta autora, política, religión y conocimiento explican su existencia, mucho más allá de la simple curiosidad o entretenimiento del príncipe.

1.2. *Caprarola y Roma*

Los Farnesio en su palacio de Caprarola, que ya en su misma forma es una celebración de poder por aproximarse al pentágono abaluartado característico de las ciudadelas, quisieron expresar el poder familiar a través de la imagen. Los retratos de Marco Polo, Colón o Hernán Cortés entre otros concretan la admiración por los descubrimientos de nuevas tierras en la sala de los mapas o de la

Cosmografía, "Sala del Mappamondo", pintada hacia 1570, que exponía ante el visitante el alcance de sus conocimientos, posesiones y poder. El cardenal Alejandro Farnesio, que fue quien encargó esta sala contando con el cosmógrafo Orazio Trigini de' Marii y el pintor Giovanni Antonio Vanosino, de lo que quiso hablar en esta sala, y en el palacio en general, fue de ambición, porque a este saber universal cosmográfico y geográfico le correspondía el anhelo del poder universal que hubiera alcanzado de haber sido elegido papa. Como en otros palacios, este también tuvo vistas de ciudades dominadas por ese linaje, en la sala de Hércules, de las cuales las más importantes eran Parma y Piacenza.

Parecía estar generalizado el convencimiento de lo que expresó Abraham Ortelius a fines del XVI, en el sentido de que "la geografía es el ojo de la historia". Recordar aquí a un ingeniero, Leonardo Turriano, del que hablamos en otro capítulo y autor de memorables vistas urbanas parece inevitable, pues escribía que él no era sólo historiador y geógrafo, además de arquitecto militar, porque su conocimiento iba más allá de esas ciencias. La fusión que hace de historia y geografía y que demuestra en sus atlas manuscritos, es lo mismo

Figura 5.8. Mapa de África. 1573 Sala de la Cosmografía, Palacio Farnesio en Caprarola.

Figuras 5.9. Malta. En la parte inferior, el asedio turco de 1565 y la ciudad de la Valletta. Galleria delle carte geografiche. Vaticano.

5.10. Roma. Galleria delle carte geografiche. Vaticano.

que se estaba plasmando en los espacios palaciegos europeos, tanto públicos como privados, y lo que llevaría también a Bodino en 1572, a referirse a una profesión de "historio-cosmógrafos", entre los cuales incluía al tantas veces citado Sebastián Münster.

La galería de mapas del Vaticano (1580-1582) se pintó por orden del papa Gregorio XIII, y como hemos dicho su artífice fue el cosmógrafo y matemático Egnacio Danti. Trabajó con la ayuda de una serie de pintores, entre ellos los hermanos flamencos Matthijs y Paul Bril. Su influencia llegaría hasta Nápoles, donde el virrey conde de Olivares, que había sido antes embajador en el Vaticano, hizo pintar a finales del XVI ese reino, así como las posesiones en Toscana de la monarquía hispánica, en el refectorio del monasterio de San Lorenzo, donde se reunía el Parlamento.

La belleza de la Galería de mapas del Vaticano llevó a Danti a pensar en hacer un libro con sus imágenes. Era para estar orgulloso, pues además de que cada uno de los mapas y vistas de ciudades sean admirables, también supo trasladar a una larga galería la comprensión de lo que define el espacio geográfico de la península italiana dividida en dos vertientes por los Apeninos, al representar en las paredes laterales ciudades y territorios correspondientes a esas dos zonas, mientras las paredes que cierran la galería albergan imágenes correspondientes al norte y al sur peninsular (Gambi, Pinelli, 1997). No fue una galería que se conservara exacta a como se hizo en los años ochenta del XVI, porque otros papas la fueron actualizando, fundamentalmente Urbano VIII, añadiendo algunas imágenes urbanas a los mapas, puesto que esta galería se convirtió en imagen del poder del papado.

Además de expresión de dominio, de poder político, en una época en la que la melancolía era enfermedad de poderosos (recordemos por ejemplo que el duque de Lerma, valido de Felipe III, pasaba temporadas sin atender a sus asuntos aquejado de ese mal), Robert Burton en su *Anatomy of Melancholy* (1621), encontraba que un medio de mitigarla era con la contemplación de cartas geográficas, que proporcionaban placer, entretenían la mente con la variedad de información que daban y además incitaban a nuevos estudios. Hacía en concreto una referencia al *Civitates Orbis Terrarum* como remedio para la melancolía.

Por ese bascular entre mostrar y ocultar que rigió la producción de estas imágenes, no siempre se consideró una buena idea representar mapas en los muros de los palacios, y así, en tiempo de Enrique IV de Francia, su ministro, el duque de Sully, se decidió por la historia y no por la geografía para decorar una galería del palacio del Louvre, porque podía ser peligroso que los visitantes de palacio supieran tanto de las tierras francesas. Sin embargo, para este mismo rey, y en la línea que vamos a comentar a continuación, realizó el artista Joachim du Viert hacia 1610 un centenar de vistas de ciudades francesas.

2. La monarquía y la nobleza hispánicas

También en el caso español nos vamos a encontrar situados entre la propaganda y el ocultamiento, entre lo que se mostraba con orgullo al visitante, y lo que se guardaba celosamente de ojos no controlados. Por ejemplo, en las *Relaciones topográficas* encargadas por Felipe II encontramos una información detallada de cómo eran las ciudades españolas, incluyendo las americanas, puesto que el cuestionario también se llevó a las Indias. Estas relaciones, algunas de las cuales incluyen imágenes, estudiadas por Kagan (1998) para el caso americano, nos han proporcionado vistas urbanas en las que los sistemas de representación occidentales se mezclan con la tradición prehispánica, como podemos ver en el mapa de Texupa. Y de nuevo el secreto: las *Relaciones geográficas* (así se

llama a las de Indias) tuvieron una difusión muy restringida, ante el peligro de que cayeran en manos enemigas, así que nunca fueron publicadas.

En cambio, entre las vistas destinadas a ser celebradas por todos, podemos citar, en la Sala de Batallas del Monasterio de El Escorial, el enorme fresco que representa la batalla de la Higueruela, entre Juan II de Castilla y los nazaríes en 1431, en el que se representa con pretendida precisión la ciudad de la Granada nazarí, contribuyendo así a la identificación del lugar de la batalla. Los pintores de esa escena bélica, Niccoló Granello, Fabrizio Castello, Lazaro Tavarone y Orazio Cambiaso, respetaron en esta obra (1587-1589) el modelo de una enorme pintura sobre lienzo, realizada a mediados del XV por un pintor florentino al servicio de Juan II, lo que explicaría su carácter arcaizante con respecto a lo que eran en el XVI las pinturas de batallas. En el mismo monasterio, y en relación con las galerías de mapas europeas a que nos hemos referido, en la sala del trono de El Escorial se colgó una selección de mapas del

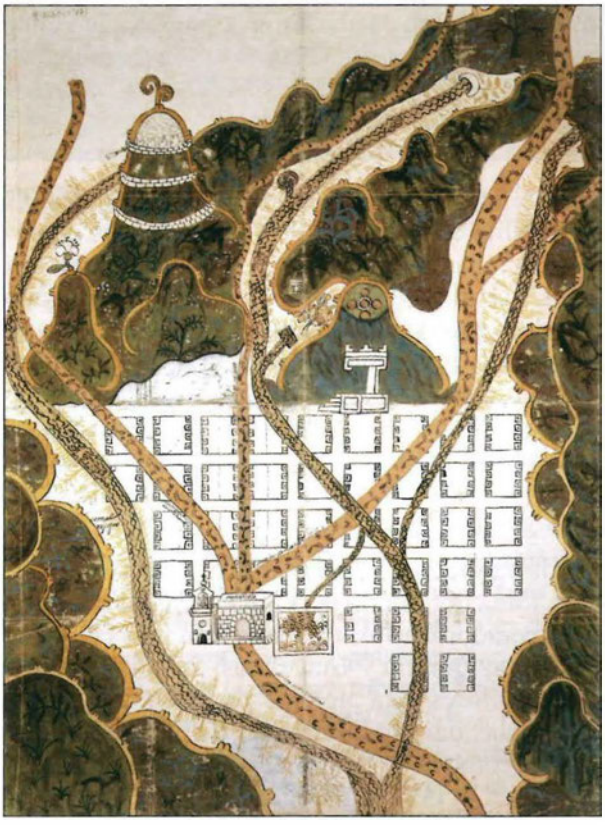


Figura 5.11. Texupa, 1579. Mapa en las Relaciones geográficas encargadas por Felipe II. Madrid, Real Academia de la Historia.

Theatrum Orbis Terrarun de Ortelius (1570), obra que tuvo un enorme éxito y se tradujo del latín al francés, alemán, inglés y español. La idea del mundo como teatro, expresada en el título, la encontramos también en la literatura del siglo XVII o en los libros de historia de la época. De la afición de Felipe II a las vistas urbanas es un buen ejemplo el encargo que le hizo a Jacob van Deventer en 1559 de realizar los planos de las ciudades de los Países Bajos. Y si damos un salto en el tiempo, ante la imposibilidad de analizar todos los ejemplos, y nos vamos al XVIII, cuando el espíritu de las Luces triunfaba, nos encontraremos en los palacios europeos con vistas de ciudades que celebraban el triunfo de la obra pública emprendida por los monarcas para el progreso de sus reinos, que era tanto como decir el de sus ciudades.

2.1. *Las vistas perdidas de las casas del rey*

Anton van den Wyngaerde viajó a España en 1561 con sus instrumentos de trabajo, y al parecer también con su familia, puesto que Felipe II le había encargado una labor que le llevaría años, como era la de dibujar todas las ciudades españolas. En España será conocido como Antonio de las Viñas. Organizó sus viajes por la península para llevar a cabo el encargo, y así fueron publicadas estas vistas hace unos años (Kagan, 1986), como itinerarios.

Wyngaerde no pintó únicamente ciudades españoles. Cuando llegó traía una consolidada fama como pintor de vistas urbanas como las de Londres y Oxford, entre otros lugares de Inglaterra. Aparte del interés de su vista de Londres, por ser anterior al incendio de la ciudad en 1666, entre sus vistas más famosas está la de Génova, grabada en 1553, y que se acompaña de un texto frecuentemente citado que comienza así: "Fra tutti quei piaceri che la delettevole & artificiosa pittura ha in se no v'ee nisuna che piu io stimi: che la descrittione di luochi...", lo que nos trae a la memoria las palabras de Burton sobre cómo mitigar la melancolía, y las del mismo Braun en el prólogo al *Civitates,* porque así se entendió muchas veces la utilidad de las descripciones urbanas, como algo que deleitaba a todos.

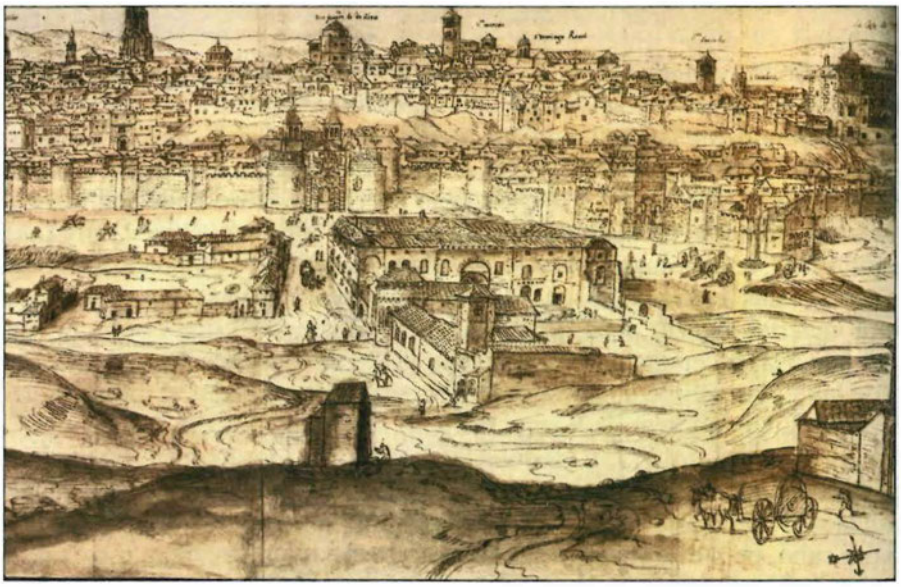
Especializado también en vistas de batallas tomadas de la experiencia directa, como la toma del Peñón de Vélez, acompañó con ese papel de pintor de batallas al emperador Carlos V y luego a su hijo Felipe II, estando presente en las batallas de San Quintín y Gravelinas. Sus dibujos serían tomados como modelo por otros pintores para pinturas con hechos de guerra que todavía hoy decoran algunas salas del monasterio de El Escorial. Además, sus vistas de ciudades europeas, como la de Brujas, le dieron una fama muy justificada como corógrafo experto en el detalle topográfico, pero a la vez capaz de dar unas visiones globales de las ciudades.

Sus vistas adornaron el palacio del Pardo o el Alcázar de Madrid, descrito el primero por Gonzalo Argote de Molina, y el segundo por Diego de Cuelbis,

Figura 5.12. Antón van den Wyngaerde. Detalle de la vista de Brujas. 1557-1558. Amberes, Stedelijke Prentenkabinet.

ambos a finales del siglo XVI, y el rastro de sus pinturas y grabados por los salones de los reyes de España ha sido seguido por Galera i Monegal (1998), reconstruyendo con textos lo que los incendios destruyeron. De ese estudio se deduce que fueron muchas las vistas de ciudades y hechos de guerra pintados por Wyngaerde. De las del Pardo escribió en 1656 Lázaro Díaz del Valle que del pintor "Antonio de las Viñas o de las Villas" hubo "muchas y muy famosas pinturas", entre ellas de Madrid, Londres, Valladolid y Nápoles. En el alcázar había vistas de Roma, Milán, México o Génova, y en el siglo XVI varias descripciones del alcázar confirman que en el salón en el que comía el rey y destinado a las recepciones, se mostraban vistas de ciudades de mano de Antonio de las Viñas. Felipe II también enviaría vistas de ciudades al monasterio de El Escorial, en concreto de Roma, Gante o Amberes. Las del Pardo en 1604, las de El Escorial en 1671, y las del Alcázar en 1734, desaparecieron en devastadores incendios. De las vistas que hizo de ciudades españolas se planteó la publicación como atlas por Cristóbal Plantino, proyecto que finalmente no se llevó a cabo, pero ello no impidió que este proyecto influyera, a través de los dibujos de Hoefnagel, quien probablemente conocería la obra de Wyngaerde, en el *Civitates Orbis Terrarum*, y de haberse publicado hubiera superado a la obra de Braun-Hogengberg (Haverkamp-Begeman 1986).

Figuras 5.13. Antón van den Wyngaerde. Detalle de la vista de Madrid. h. 1562. Viena. National Bibliothek.



5.14. Antón van den Wyngaerde. Detalle de la vista de Toledo. 1563. Viena. National Bibliothek.

2.2. *El palacio de un noble*

Los libros de vistas de ciudades, como escribía Braun en el prólogo al *Civitates*, permitían viajar con la mirada sin moverse, ahorrando peligros y gastos, pero cuando hablamos de los reyes o de la nobleza hay que introducir fuertes connotaciones políticas, y no precisamente el sentirse a salvo de los peligros del mundo sin por ello dejar de conocerlo. Por eso, en el conjunto más completo de este género que se conserva en España, el del palacio del Viso del Marqués, las que se representaron fueron las ciudades que el marqués de Santa Cruz había conocido, algunas de las cuales habían sido escenario de sus triunfos. En el palacio del guerrero, las ciudades tienen el mismo valor biográfico que las escenas de batallas y en ese sentido, recordemos que Don Álvaro de Bazán, marqués de Santa Cruz (1526-1588) llegó a ser Capitán General de las Galeras de España y recorrió con sus barcos tanto el Mediterráneo como parte del Atlántico.

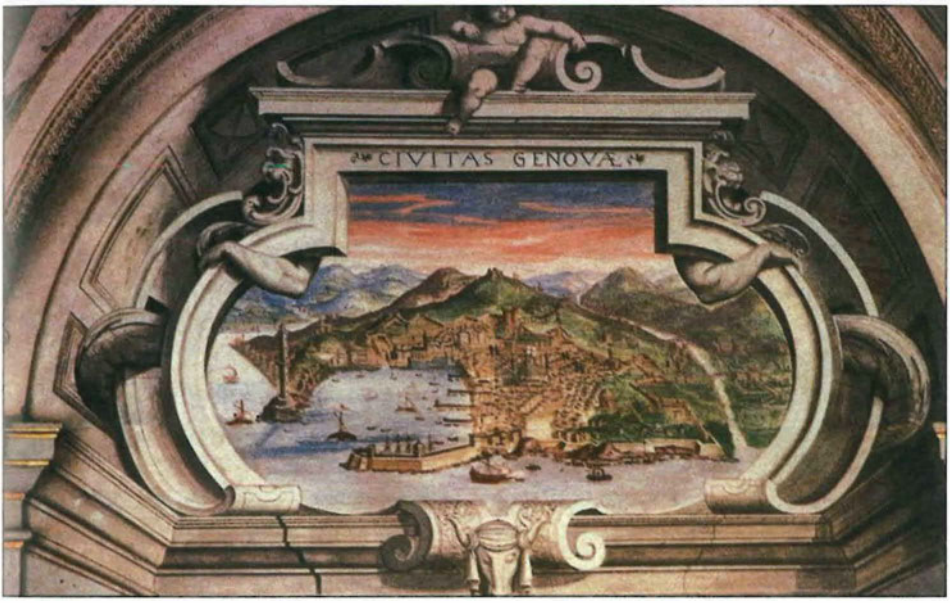


Figura 5.15. Vista de Génova. Palacio del Viso del Marqués (Ciudad Real).

Quizá muchas de las imágenes urbanas, acabadas en 1585, estén tomadas de los libros y grabados que circulaban por Europa, Se han ido rastreando los posibles modelos para estas vistas, y así, la vista de Génova se puede asemejar, por el encuadre y el punto de vista, alto y en perspectiva desde el mar, a la famosa vista de 1481, que se conoce por una copia de fines del XVI, en la que se representa la partida de la flota para liberar Otranto de los turcos. Por otra parte, es indudable la influencia, tanto en esta como en otras de las vistas, de los grabados del *Civitates* (López Torrijos, 2008 y Rodríguez, 2009), aunque

la circulación de modelos de las grandes ciudades introduzca en algún caso otras posibilidades que no forzosamente pasarían por el libro de Braun y Hogenberg. A ello cabría añadir la relación que mantuvo el marqués con ingenieros militares, que conoció y trabajaron para él a lo largo de su carrera, así como sus amplios conocimientos de cartografía, por lo que es posible que él mismo seleccionara e incluso ordenara actualizar algunas de las vistas urbanas tomadas en su origen de libros.

Figura 5.16. Vista de Venecia. Palacio del Viso del Marqués. (Ciudad Real).

Las galerías del patio del Viso, donde se encuentran las vistas de las ciudades, fueron acabadas en 1585, la baja, y en 1586, la alta. Desde 1574, cuando el palacio estaba prácticamente acabado, el pintor que sabemos que trabajó en su decoración fue Juan Bautista Perolli, con otros miembros de su familia, además de Fabrizio Castello y Niccoló Granello, hijos de Juan Bautista Castello, llamado el Bergamasco, que fue quien construyó el palacio. Y si en Florencia años antes como vimos, y en Génova, en el palacio de los Doria en 1584, se pintaron vistas de ciudades en patios, es lógico que en el palacio del Viso, tan genovés, las ciudades también se puedan contemplar en el patio, el lugar más representativo de los palacios, lugar para el recibimiento y las ceremonias, frontera entre lo público y lo privado, antes de pasar a las salas y galerías, que en este palacio del Viso del Marqués están asimismo decoradas con hechos de armas e historias

mitológicas hasta crear un auténtico lugar de la memoria para un linaje. En ellas además asistimos a un verdadero despliegue de recursos visuales a la hora de personificar naciones y ciudades con imágenes alegóricas.

3. Libros y tapices

Hubo un material enorme de vistas urbanas ligadas a lo militar y la defensa de los reinos que pasaron a formar parte de las colecciones de los reyes o de la nobleza sin llegar jamás a la imprenta. El gusto por esos atlas que describían territorios y ciudades con la imagen y la palabra, con especial preferencia por las ciudades que el gobernante respectivo había fortificado, se fue generalizando en las cortes europeas desde fines del siglo XVI y sobre todo a lo largo del XVII. Si en España se produjo, entre otras que se citan a lo largo del libro, una joya como la descripción de las plazas de Orán y Mazalquivir por Leonardo Turriano, el mismo rey a quien se la dedicó, Felipe III, encargaría en 1601 a Bautista Antonelli una descripción de los puertos y fortificaciones de las Indias, y a Tiburzio Spannocchi en 1602 una descripción de las fortificaciones españolas. Son datos que desmienten la idea generalizada de que Felipe III, por comparación con su padre y su abuelo, apenas se interesó por las descripciones geográficas, que incluirían siempre vistas urbanas. Ciertamente prohibía que se publicaran, pero a la vez las encargaba, aunque sólo para los

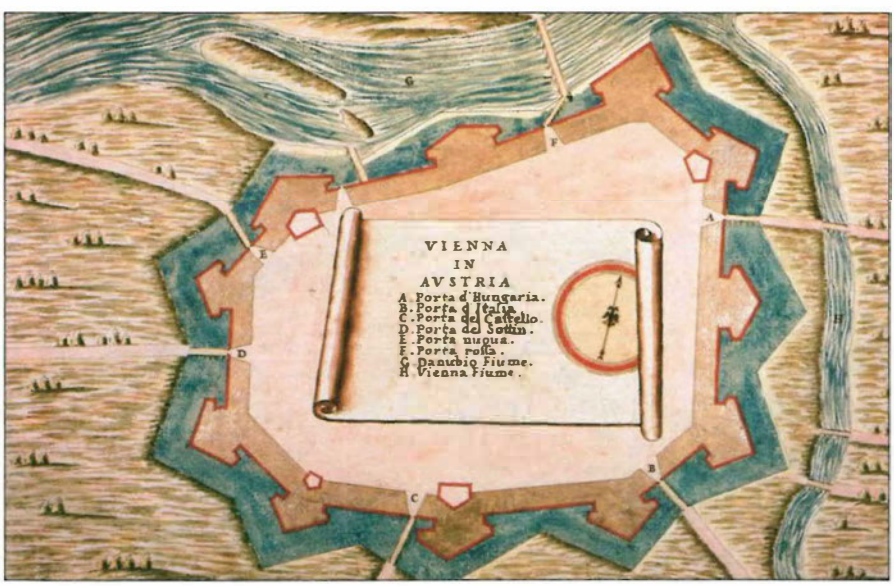


Figura 5.17. Viena en el Atlante Neroni. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.281.

ojos de un círculo restringido y próximo al monarca. Este interés fue parejo al desarrollado en otras cortes europeas, como la de los Médicis, donde Fernando I encargó también en 1602 un atlante de ciudades fortificadas a Matteo Neroni, quien lo que hizo fue unificar los diseños que en origen habían sido realizados por distintas manos. Por tanto hubo dos tipos de atlas, los creados por el propio ingeniero, y los que los pintores hicieron partiendo de dibujos proporcionados por otros.

Figura 5.18. A Coruña. Pedro Texeira. *Descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos*, 1634. *Codex Miniatus 46*, Viena. Biblioteca Nacional.

Ejemplos de los segundo son este atlante de Neroni, o el atlas encargado en 1655 por don Gaspar de Haro, marqués de Heliche, en el que el pintor fue Leonardo de Ferrari, encargado de dar forma unitaria a una colección de dibujos de ciudades fortificadas realizados por otros. Ejemplo del primer tipo de atlas, en el ámbito de la monarquía hispánica, son en cambio los atlas de Spannocchi, Turriano o Texeira, realizados por un mismo ingeniero desde el momento del viaje para medir y hacer los rasguños, hasta la bella obra final para los ojos del rey.

En realidad hubo un tercer tipo de atlas militares que fueron simplemente una recopilación de vistas y plantas, sin voluntad de unificarlos visualmente, como el *Recueil de cartes, plans et dessins* de la colección del Mariscal d'Estrées, vicealmirante de Francia, y otras recopilaciones anteriores, que fueron emprendidas en el reinado de Luis XIII, y que alcanzaron la perfección en los reinados de Luis XIV y Luis XV, con atlas en los que se mezclaban vistas de ciudades fortificadas grabadas y manuscritas hasta convertir esos conjuntos facticios en piezas dignas de los ojos del rey (D'Orgeix, 1999).

La imagen de la ciudad identificada con el poder tuvo más manifestaciones visuales. Entre ellas, por ejemplo, los escritorios que viajaron a la corte con los virreyes de Nápoles en su camino de retorno. En ellos, las vistas del *Civitates* reproducidas en marfil, eran un teatro del mundo con el que deleitarse y aprender. Por otra parte, este tipo de obras sin duda contribuyeron a dejar a las ciudades ancladas en esa imagen, hasta que otras nuevas, que a veces se demoraron mucho, actualizaron los grabados que circulaban.

Figura 5.19. (y 19.bis). Detalle de la vista de Sevilla en un escritorio napolitano de 1609. Colección particular.

En otras obras, que como pocas definen los espacios áulicos de la época moderna, como fueron los tapices, las ciudades aparecen como escenario de la acción que se desarrolla ante ellas. En tapices de tema mitológico o alegórico es frecuente que los escenarios urbanos, cuando aparecen –son más frecuentes los palacios, castillos o jardines– sean imaginarios, ciudades ideales para acciones fuera del tiempo. Sin embargo, en los tapices destinados a recordar los hechos

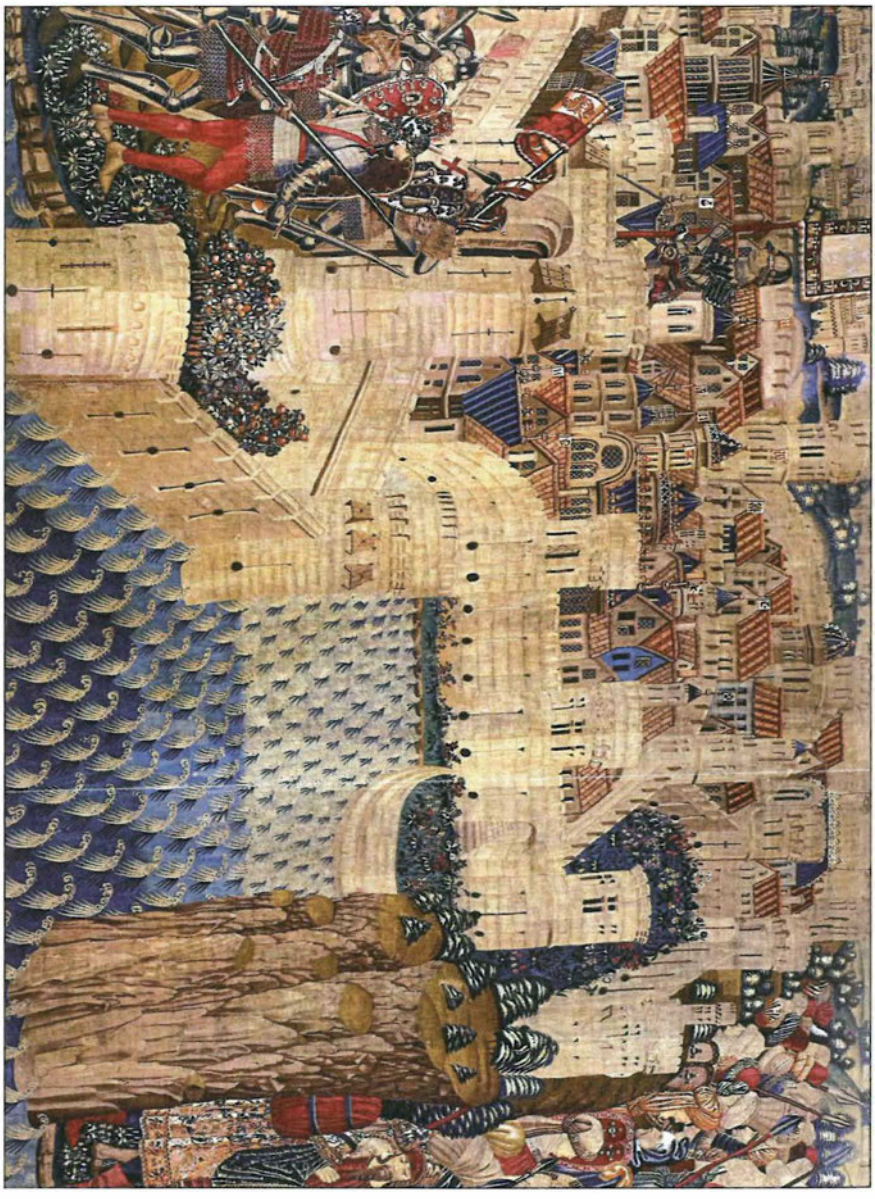


Figura 5.20. Atribuido al taller de Passchier Grenier (Tournai-Bélgica). Detalle de la *Toma de Tánger*. Último cuarto del siglo XV. Pastrana (Guadalajara). Colegiata de Nuestra Señora de la Asunción.

guerreros de los reyes (uno de los temas más cultivados en el arte del tapiz), se intentó representar ciudades verosímiles, cuando no verdaderos retratos.

En la serie de los tapices de Pastrana, que relatan la conquista por los portugueses de Arcila, y la ocupación de Tánger en 1471, parece evidente que ningún pintor acompañó a la expedición del rey Alfonso v, "el Africano", y que las imágenes urbanas se basarían en descripciones escritas o relatos orales. Por eso son ciudades que se aproximan al modelo flamenco, donde se tejieron los paños, y nada tienen que ver con una ciudad norteafricana. Eso sí, a todos los

Figura 5.21. Jan Cornelisz Vermeyen. Taller de Willhelm Pannemaker, Detalle del tapiz "El saqueo de Túnez", con la vista de la ciudad de Túnez y el artista dibujando, de la serie de *La conquista de Túnez*. 1549-1554. Madrid, Patrimonio Nacional.

que los miraran les quedaría muy claro que tanto Arcila como Tánger eran importantes núcleos urbanos, aunque la segunda era más rica y poderosa, porque tenía cúpulas casi orientales, edificios monumentales y unas bellas y fuertes murallas. Así, siendo las dos imágenes ficticias de clara raigambre flamenca, son muy explícitas acerca del distinto valor que tuvo la conquista y ocupación de ambas en la expansión africana del imperio portugués.

La serie de tapices más emblemática de la monarquía española, que fue la de la conquista de Túnez, narrando la victoriosa empresa del emperador Carlos v en 1535, fue encargada en 1546 por su hermana María de Hungría. Los diseñó el pintor y grabador flamenco Jan Cornelisz Vermeyen, que acompañó al emperador en la empresa militar, junto con historiadores, para dejar entre todos constancia de sus hechos gloriosos. Además del gran mapa que abre la serie, con el retrato de Vermeyen con el compás en la mano, hay vistas de algunas ciudades mediterráneas, que habían sido escenario de la historia que se narraba, y por supuesto, de Túnez. Aquí sí hubo unos dibujos tomados del natural que servirían para los cartones, porque es realmente una ciudad africana, con sus tejados aterrazados, en la que la altura y volúmenes de sus edificios se corresponderían con lo que vio el ejército imperial. En la cartela del mapa citado ya se hacía saber que el artista había buscado en estos tapices la precisión científica que tan gloriosa hazaña requería, aunque en la representación de las tierras "el pintor ha observado lo que a su arte se debe". Quizá en ello haya una declaración del carácter pictórico y del predominio del ojo en la construcción de los paisajes, lo que ya hemos visto que es uno de los debates en los estudios sobre la imagen de la ciudad. De hecho, en el paño del saqueo de Túnez el autor se representa dibujando o tomando notas en un cuaderno, acompañado de un personaje que se ha apuntado que pudiera ser Felipe de Guevara, quien también acompañó al emperador en la empresa. De nuevo, imagen y palabra construyendo la historia.

Bibliografía básica

GAMBI, L., MILANESI, M., PINELLI, A. (1997), *La Galleria delle Carte geografiche in Vaticano*. Módena, Panini.
Lucio Gambi, uno de los mejores especialistas en la ciudad italiana, aborda aquí con otros autores el estudio de una de las obras más ambiciosas que se emprendieron en las residencias del poder en el siglo XVI, para representar los dominios y el conocimiento científico del territorio.

KAGAN, R. L. (dir.) (1986), *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Antón Van den Wyngaerde*. Madrid, Ediciones El Viso.
Tanto este libro, como el otro del mismo profesor (KAGAN, R. L. (1998), *Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493-1780*. Madrid,

Ediciones El Viso), son básicos para conocer el interés de la monarquía española por las vistas de ciudades, en relación con el conocimiento y el ejercicio del poder desde palacio.

PEREDA, F., MARÍAS, F. (2004), "De la cartografía a la corografía: Pedro Texeira en la España del Seiscientos", *Ería. Revista cuatrimestral de geografía*, 64-65, pp. 129-157.
Siguiendo sus estudios sobre el atlas de Texeira, los autores reflexionan sobre el papel de las vistas de ciudades y cartográficas como imagen de la monarquía, al igual que lo eran los retratos, lo que justifica la relevancia que adquieren estas imágenes en el espacio del palacio.

Bibliografía de ampliación

BUISSERET, D. (2004), *La revolución cartográfica en Europa, 1400-1800. La representación de los nuevos mundos en la Europa del Renacimiento.* Barcelona, Paidós.

CÁMARA, A., MOREIRA, R., VIGANÒ, M. (2010), *Leonardo Turriano, ingeniero del rey.* Madrid, Fundación Juanelo Turriano.

D'ORGEIX, E. (1999) "Aperçu d'un genre iconographique peu connu: les atlas militaires menuscrits de la première moitié du XVIIe siècle". En BOUSQUET-BRESSOLIER, C. (dir.), *Le paysage des cartes. Genèse d'une codification"* París, Musée des Plans-Reliefs, pp. 29-48.

FIORANI, F. (2007), "Cycles of Painted Maps in the Renaissance". En WOODWARD, D. (ed.), *Cartography in the European Renaissance.* Chicago&London, The University of Chicago Press, pp. 804-830.

GALERA I., MONEGAL, M. (1998), *Antón van den Wijngaerde, pintor de ciudades y de hechos de armas en la Europa del Quinientos. Cartobibliografía razonada de los dibujos y grabados, y ensayo de reconstrucción documental de la obra pictórica.* Madrid, Fundación Carlos de Amberes, Barcelona, Institut Cartogràfic de Catalunya.

GAMBI, L., PINELLI, A. (1997), *La Galleria delle Carte geografiche in Vaticano.* Módena, Panini.

HAVERKAMP-BEGEMANN, E. (1986), "Las Vistas de España de Anton Van den Wyngaerde" (publicado en la revista *Master Drawings* en1969) en Kagan, L. (dir.) *Ciudades del siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton van den Wyngaerde.* Madrid, El Viso, pp. 54-67.

KAGAN, R. L. (dir.) (1986), *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Antón Van den Wyngaerde.* Madrid, Ediciones El Viso.

KAGAN, R. L. (1998), *Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493-1780*. Madrid, Ediciones El Viso.

LÓPEZ TORRIJOS, R. (2008), "Poder, relato y territorio en la pintura del siglo XVI", en CABAÑAS, M., LÓPEZ-YARTO, A., RINCÓN, W. (eds.), *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*. Madrid, CSIC.

NUTI, L. (2006), " Le città di Palazzo Vecchio a Firenze". En "La città allo specchio", *Città Storia*, vol. I, nº 2, 2006, pp. 345-358.

PARTRIDGE, L. (1995) "The Room of Maps at Caprarola, 1573-75" *Art Bulletin*, LXXVII, 3, pp. 413-444.

PEREDA, F., y MARÍAS, F. (eds.) (2002), *El Atlas del Rey Planeta. La "Descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos", de Pedro Texeira (1634)*. Hondarribia, Nerea.

PEREDA, F., MARÍAS, F. (2004)"De la cartografía a la corografía: Pedro Texeira en la España del Seiscientos", *Ería. Revista cuatrimestral de geografía*, 64-65, pp. 129-157.

QUAINI, M. (2007), "Cartographic Activities in the Republic of Genoa, Corsica, and Sardinia in the Renaissance". En WOODWARD, D. (ed.), *Cartography in the European Renaissance*. Chicago&London, The University of Chicago Press, pp. 854-873.

RODRÍGUEZ, I. (2009), "La ciudad en los frescos del Palacio de El Viso del Marqués", En MÍNGUEZ, V, RODRÍGUEZ, I., ZURIAGA, V. (eds.), *El sueño de Eneas. Imágenes utópicas de la ciudad*. Castelló, Universitat Jaume I, pp. 89-120.

SCHULZ, J. (1990), *La cartografia tra scienza e arte. Carte e cartografi nel Rinascimento Italiano*. Modena, Franco Cosimo Panini.

TOLIAS, G. (2007), "Maps in Renaissance Libraries and Collections". En WOODWARD, D. (ed.), *Cartography in the European Renaissance*. Chicago&London, The University of Chicago Press, pp. 637-660.

TEMA 6

Los signos de la grandeza urbana: el *Civitates Orbis Terrarum*

Maurizio Vesco

- La ciudad del poder.
- La vista de la ciudad como manifiesto arquitectónico.
- *Urbs Ipsa Moenia Sunt*: fortificaciones y ciudades en el *Civitates*.
- Ciudades en guerra.

Introducción

Los seis tomos del *Civitates Orbis Terrarum*, resultado de la labor infatigable de Georg Braun, Franz Hogenberg y de sus colaboradores, sobre todo del pintor Georg (o Joris) Hoefnagel, constituyen un instrumento inigualable para el estudio de la historia de los asentamientos y, más en general, para la comprensión del fenómeno urbano en Europa en la primera Edad Moderna. Son múltiples los temas sobre los que nos induce a reflexionar el análisis de la valiosa y heterogénea recopilación de plantas y vistas a vuelo de pájaro: la *forma urbis*, la construcción de apariencias urbanas representativas, la inserción de la ciudad en el paisaje, su relación con el territorio, la singularidad de las técnicas constructivas adoptadas en las distintas áreas geográficas, e incluso las costumbres y el folclore, que también ocupan su lugar en el *Civitates*.

La imagen que emerge es la de una Europa extraordinariamente rica en experiencias urbanas, con un patrimonio incomparable de ciudades grandes y pequeñas, una cultura arquitectónica, todavía firmemente anclada en los regionalismos y en las tradiciones constructivas, en la que la arquitectura *all'antica* de gusto clasicista divulgada por los tratados es escasa y no siempre consigue influir en el rostro de la ciudad, mientras que el único elemento verdaderamente unificador, casi en una suerte de 'International Style' *ante litteram*, está representado por las nuevas formas de la arquitectura militar abaluartada.

1. La ciudad del poder

La imagen de la ciudad, tal y como hemos visto, es en primer lugar la representación de los poderes que la gobiernan y, con respecto a las capitales, de las autoridades que tienen en ellas su sede y desde donde gobiernan regiones y territorios, países y naciones, a veces incluso imperios intercontinentales.

Por esta razón en el *Civitates* encontrarían su ubicación un número siempre creciente de ciudades, a menudo a petición de la municipalidad, de las autoridades o de grupos de ciudadanos, a los que Braun se dirigió en la introducción de la edición alemana del segundo volumen solicitando el envío de vistas hechas en vivo para presentarlas a Hogenberg para su revisión y grabado en planchas.

Ello obligaría a los autores, alentados por el éxito extraordinario, incluso económico, que obtuvo su labor editorial a escala europea, a modificar la planificación de la obra incrementando el número de tomos. A la misma intención conmemorativa que pronto animaría esta tupida red de colaboradores y de proveedores de dibujos parecen responder también las modalidades de representación adoptadas en la mayoría de los casos. La selección del punto de vista

desde donde retratar el asentamiento está orientada, de hecho, a mostrar algunos edificios monumentales o toda una fachada urbana que respondiera en su composición a criterios estéticos-formales precisos o, por último, a poner de relieve la resistencia de un frente de murallas modernas abaluartadas prefiriéndolo en lugar de otro ya obsoleto, hasta llegar en algunos casos a la decisión límite de acoplar a la vista general las imágenes en detalle de palacios y lugares del poder.

Por ejemplo, Jacob van Deventer retrata la ciudad ducal de Luxemburgo de tal forma que disimula su «aspecto irregular», lamentado por Braun en el texto, y pone de relieve, de forma clara, la intervención de modernización de la antigua muralla medieval, llevada a cabo mediante la construcción de un gran baluarte en punta de flecha y de un foso ancho y profundo, que en el dibujo aparece casi como recién excavado.

En otros casos el poder se convierte en espiritualidad y en fe cristiana que aún impregnan toda la cultura occidental, la de los lugares santos de una religión que había dividido Europa, pero que al final pareció volver a unirla frente al avance turco. Es el caso de la vista de Loreto, la pequeña población de Italia central que fue varias veces objeto de incursiones otomanas y piratas, célebre para toda la cristiandad como lugar de peregrinación a la Santa Casa. La gran basílica de los siglos XV-XVI, donde intervinieron muchos de los más famosos arquitectos del Renacimiento italiano, entre ellos Baccio Pontelli con su especial solución absidal y Giuliano da Sangallo con la cúpula –unos elementos arquitectónicos que se describen intencionadamente en el dibujo– desempeña la función de cofre para la valiosa reliquia mariana, mientras que el mismo santuario, dada su cercanía al mar, es ubicado dentro de un recinto amurallado con baluartes de transición de forma circular, que protagonizan la imagen.

Las vistas de Praga y Estocolmo constituyen, asimismo, ejemplos ideales de la representación de la arquitectura del poder.

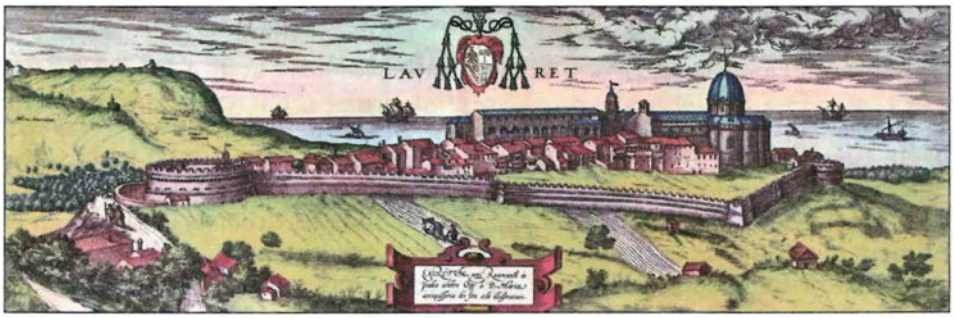


Figura 6.1. *Lauretum,* (III, 51).

La hermosa imagen de Praga representada por Hoefnagel con todo detalle –muy distinta de aquella más sumaria ya incluida en el primer libro– está coronada, de hecho, en la parte superior, por la vista extraordinaria del Hrad any, el amplio complejo fortificado que domina la ciudad. El pintor, para subrayar su prestigio de *Palatium Imperatorum* –desde 1583 se había convertido en la residencia de Rodolfo II de Habsburgo tras el traslado de la capital de Viena a la ciudad bohemia– representa su complejidad y articulación, retratando las casas ornadas de frontones renacentistas alineadas una tras otra y divididas por esbeltas torres con las típicas cúpulas bulbosas, mientras que la majestuosa torre sur de la catedral gótica de San Vito domina toda la composición.

Figura 6.2. G. Hoefnagel, *Palatium Imperatorum Pragae quod vulgo Ratzin appellatur* (arriba); *Praga Regno Bohemiae metropolis* (abajo), h. 1591 (V, 48).

A Estocolmo, que también había sido elegida capital del reino sueco desde hacía sólo algunas décadas, se le dedican asimismo, dos vistas, ambas dispuestas en el mismo folio pero tomadas intencionadamente desde dos puntos de vista opuestos para reflejar, tal vez, dos identidades urbanas distintas: en la primera el paisaje de la bahía, que constituido por una multitud de casitas de madera está dominado por la mole del Palacio Tre Kronor, dominado a su vez por la alta torre circular como símbolo elocuente de la autoridad regia; en la segunda, sin embargo, para representar la ciudad del comercio y de la libre

contratación se retratan, tal y como le correspondía a la que aún seguía siendo una de las 'capitales' de la Liga Hanseática, los barrios comerciales que asoman al puerto.

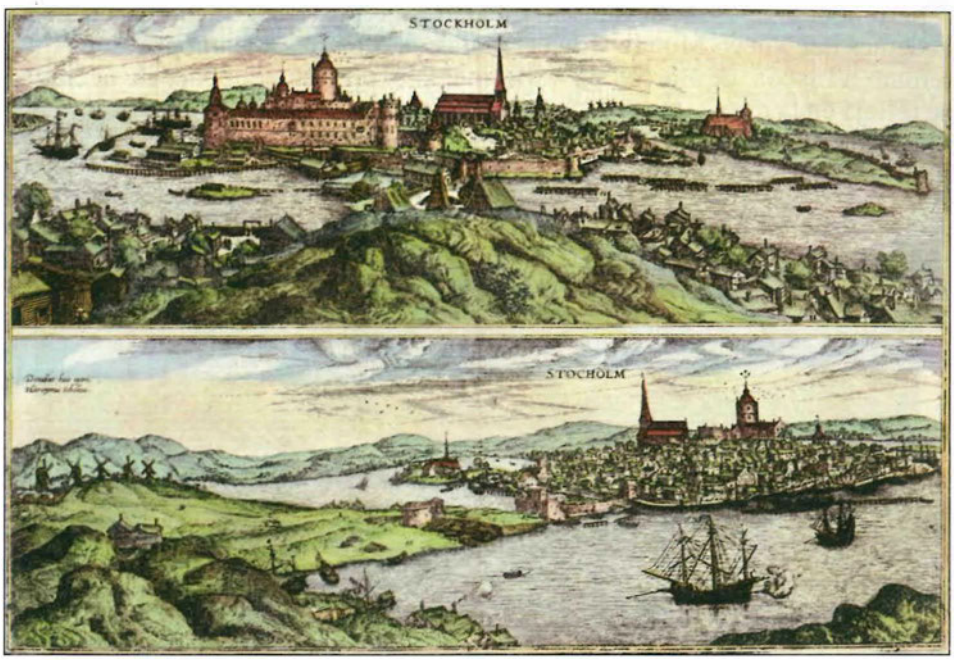


Figura 6.3. H. Scholeus, *Stockholm*, h. 1580 (I, 25).

Las vistas de otras ciudades están dedicadas por completo a la representación de los lugares que simbolizan el gobierno y la autoridad. En el caso, por ejemplo, de Venecia, capital de la República Véneta, las imágenes retratan la compleja organización del espacio de la plaza San Marcos con sus símbolos: la basílica, las Procuradurías, el Campanile y, sobre todo, el Palacio Ducal, así como las dos columnas monumentales ubicadas en su frente. Respecto a la ciudad lagunar hay que destacar, asimismo, que en otra elaboración gráfica, la magnífica vista a vuelo de pájaro que la representa en su conjunto y que fue retratada a partir de la de Domenico delle Greche de 1549, Hogenberg incluyó recurriendo a otras fuentes iconográficas, en el interior de una cartela, el fastuoso cortejo del Dux con sus *trionfi* y símbolos del poder, interpretado como máxima expresión, casi encarnación, de la grandeza de la Serenísima.

En otras situaciones, el poder de una *civitas* y de su comunidad es sobre todo económico, firmemente detentado por una clase poderosa y competente de mercaderes y banqueros y vinculado a la riqueza y a la prosperidad del trá-

fico comercial y de las transacciones financieras, así como a la pertenencia a una red de relaciones mercantiles internacionales. Se trata en primer lugar de las grandes ciudades portuarias europeas, tanto mediterráneas –aunque muchas de ellas ya en proceso de declive– como atlánticas y del Mar del Norte, que representan lugares de llegada privilegiados de los flujos de mercancías procedentes del Nuevo Mundo y de las Indias: de Londres a Hamburgo, de Ámsterdam a Lisboa, de Barcelona a Mesina, la expresión del poder de la ciudad se refleja en la representación de su puerto repleto de navíos, cuyo número termina por desempeñar la función de indicador de la fuerza económica y del prestigio del asentamiento.

Figura 6.4. *Messana*, (I,50); de A. Lafréry, *La nobile città di Messina*, 1567.

A este respecto, es preciso recordar que en un momento histórico como el último cuarto del siglo XVI, cuando toma forma el *Civitates*, la cuestión, incluso desde el punto de vista del proyecto, de la construcción de instalaciones portuarias grandes, modernas y de eficacia siempre creciente, se había vuelto clave e inaplazable, especialmente en ámbito de los Habsburgo. La obra de Braun y Hogenberg, en cuanto imagen fiel de la compleja realidad de las ciudades europeas, no pudo por lo tanto dejar de dedicar espacio a este tema específico de la elaboración de un proyecto urbano. Por eso se introducen en el Atlas descripciones detalladas de los principales puertos europeos, sobre todo de los que se habían construido *ex novo*, o de los que se habían emprendido obras considerables de modernización y que se habían conmemorado incluso

en las cartelas y se habían representado con esmero en sus elementos constitutivos –muelles rectos o curvos, desembarcaderos, arsenales y sistemas de defensa– ofreciendo, de este modo, un valioso testimonio de modelos y técnicas de la ingeniería portuaria en la primera Edad Moderna.

Lo que se perfila es un repertorio iconográfico rico y diverso: Génova con la Linterna y su articulado sistema de atraque; Marsella con su puerto aún cerrado por la cadena; Ancona con su monumental muelle de la época de Trajano, los puertos egeos de Creta, Methoni y Corfú, lugares de batallas épicas entre venecianos y otomanos; Nápoles, cuyos muelles Grande y Pequeño constituyen los primeros elementos urbanos que se mencionan en la extensa leyenda; Mesina con su nuevo y amplio arsenal, cuyo año de construcción está anotado directamente en el dibujo, o, si se toman en consideración lugares más lejanos, la nórdica Bergen con su puerto de geometría regular, la báltica Visby con su sistema de amarre de madera arcaico o Argel con el gran muelle que domina su vista.

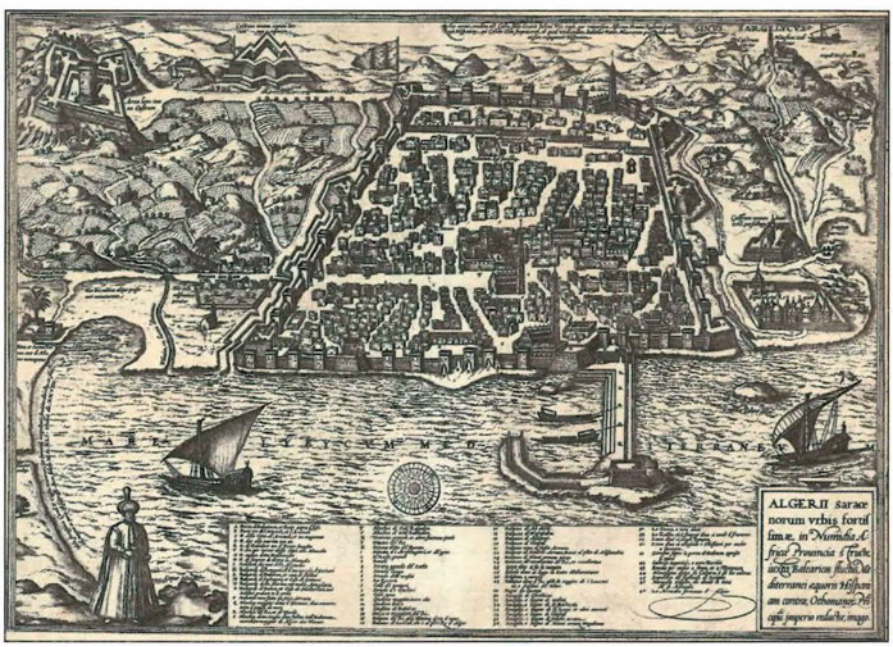


Figura 6.5. *Algerii Saracenorum urbis fortissimae...*, (II, 59).

Algunas de estas obras grandiosas, expresiones del poder de los gobernantes y de las comunidades, se retratan además intencionadamente durante la realización de las obras para enfatizar de alguna manera sus dimensiones y escala, y se representan con *machine* y pontones en funcionamiento, como en el caso de Santander o del *Molo d' argento* de Palermo.

Figura 6.6. *Santander*, (II, 9).

2. La vista de la ciudad como manifiesto arquitectónico

Otro tema importante que emerge de la interpretación del *Civitates* atañe a la representación de la ciudad como manifiesto de arquitectura. Desde siempre el poder en sus distintas formas ha incluido el proyecto arquitectónico entre sus primeros instrumentos de autocelebración, incluso como expresión material de su propia autoridad y del control ejercido sobre la comunidad y el entorno. Ello ha de entenderse en la acepción más amplia del término, por lo que el mismo hace referencia no sólo a la construcción de edificios monumentales marcadamente impregnados de significados simbólicos, sino también a la realización de intervenciones urbanísticas que responden, asimismo, a modelos y criterios estéticos-formales modernos y actualizados.

El Atlas de Braun y Hogenberg parece reflejar una convicción similar: por esta razón a menudo las ciudades capitales se retratan no sólo mediante plantas a vuelo de pájaro que reproducen la amplitud y la complejidad del tejido urbano o con vistas que ponen de relieve el "skyline", resaltando la mole de las residencias de soberanos y señores o la verticalidad de agujas y campanarios, sino también recurriendo a otras estrategias.

En el caso del plano en perspectiva de Estrasburgo, diseñado por Abraham Hogenberg, por ejemplo, para representar la célebre catedral gótica se optó no sólo por dar una imagen de la obra arquitectónica mucho más minuciosa y exacta con respecto a la de los edificios de su alrededor, sino también por incluir directamente en el dibujo una leyenda descriptiva que casi envuelve el templo, donde se relatan sus principales fases de construcción. En otras ocasiones, sin embargo, en algunas vistas se representan únicamente grandes complejos de edificios y elaboradas obras arquitectónicas (sobre todo villas y jardines), preferentemente de estilo moderno e inspirados por lo tanto en la cultura clasicista procedente de Italia, pero que aun cuando pertenecen al gusto gótico y están caracterizados por cierto arcaísmo, no dejan de ser el reflejo de la cultura del poder o de una más o menos sofisticada vida de corte. Es el caso, por ejemplo, de las residencias reales inglesas pintadas por Hoefnagel con ocasión del viaje realizado alrededor de 1560: el palacio 'perdido' de Nonsuch, destinado a perpetuar en todo su esplendor el nombre de los Tudor, que constituyó la obra-clave para introducir la arquitectura renacentista en la isla; o el castillo de Windsor, reproducido junto con la célebre capilla de San Jorge de estilo gótico perpendicular, y cuyos «aedificia magnifica et artificiosa regium sepulchra», según Braun, lo hacen memorable.

Figura 6.7. G. Hoefnagel, *Palatium regium in Angliae regno appellatum Nonciutz...*, 1582, (V, 1).

Esta especial atención de Hoefnagel hacia la arquitectura de las ciudades se manifestará en varias de sus láminas, dando vida, en algunas ocasiones, casi a verdaderas operaciones de relieve e incluso a interesantes intentos de descripción gráfica de su interior, no exentos de cierto carácter naïf. La «turris fortissima» de la Giralda, por ejemplo, el extraordinario campanario de la Catedral de Sevilla que fue minarete de la antigua mezquita mayor de la ciudad árabe, está reproducida no sólo en la hermosa vista dedicada a la capital andaluza, de la que constituye el elemento dominante de su paisaje urbano, sino también de forma aislada en los dos extremos de otra lámina. Por una parte, la torre está representada, de hecho, en perspectiva, oportunamente rotada para reflejar tanto la variación de sus fachadas como su volumetría; por otra, en cambio, está retratada en una suerte de sección axonométrica *ante litteram* que revela, no sin alguna concesión para el 'curioso' que de alguna forma es una constante en todo el *Civitates*, el original sistema de rampas en su interior.

Figura 6.8. J. Hoefnagel, *Turris Templi Maioris Hispalensis* (a la izquierda y a la derecha), *Sant Juan del Foratche* (arriba en el centro), *Jerenna* (en el centro), 1565, (V, 8).

Aún más indicativa en ese sentido es la magnífica vista de Toledo realizada una vez más por Hoefnagel en 1566 e incluida en el quinto volumen. Recurriendo a una compleja solución compositiva, a los pies de la imagen de la ciudad, retratada conforme a la tradición desde la ribera opuesta del río Tajo e

incluida dentro de una cartela elaborada y adornada con los símbolos regio y obispal, el autor dispone simétricamente la imagen detallada de los dos edificios principales de la ciudad, representativos de estos dos poderes: la gran Catedral gótica y el Alcázar. Concretamente el *Palatium regium Toletanum*, en el cual se estaban llevando a cabo desde hacía tiempo fundamentales intervenciones de modernización y reconfiguración en clave renacentista, está representado precisamente desde el aspecto inacabado de sus elementos, con las antiguas torres desmochadas y el patio de dos órdenes en altura en fase de finalización y abierto, visible por tanto desde el exterior, destacando de esta forma el proceso de las obras. Por otra parte, es razonable suponer que la elección de Braun de volver a proponer la ciudad imperial, tras haberle dedicado ya en el primer volumen una vista tomada desde el mismo lugar, puede encontrar su justificación precisamente en la voluntad de mostrar al público el proyecto elaborado por el arquitecto Alonso de Covarrubias para transformar la residencia real medieval, aún visible en la primera lámina, en un palacio moderno y suntuoso que celebrase la potencia de los Habsburgo.

Figura 6.9. G. Hoefnagel, *Toletum*, 1566, (V, 15).

Por otra parte, también en las dos imágenes de Granada y de la Alhambra, incluidas en el mismo volumen, Hoefnagel insiste de nuevo sobre el tema de las grandes obras de arquitectura de las residencias reales españolas. Si bien, de hecho, en la vista global de la ciudad, dibujada por el pintor en 1565, se

observa, dentro del recinto del complejo de la Alhambra, ya completamente finalizada, la mole clasicista del *Palacio Real Nuevo*, cuya construcción fue ordenada por el Emperador Carlos V, en la imagen detallada del Alcázar granadino, fechada el año anterior, aunque probablemente sea un poco más antigua, el palacio está representado en plenas obras, justo detrás de la mole torreada del medieval *Palacio Real Antiguo*, rodeado de altas grúas y andamiaje de madera.

El tema culminaría con la inclusión, en el sexto y último libro, de la vista del Palacio Real del Escorial que realizó, sobre diseño y por encargo del arquitecto Juan de Herrera, el grabador flamenco Pedro Perret, con intención de compensar la incomprensible ausencia en el Atlas de cualquier representación de Madrid capital.

Encuentran cierto espacio en la obra, asimismo, los grabados de villas y residencias reales suburbanas, siempre acompañadas de sistemas articulados de jardines a la italiana, y que, al igual que otras imágenes, adquieren el valor de manifiesto de la nueva arquitectura renacentista.

Por este motivo, por ejemplo, Braun incluye en su obra, poniéndolas una al lado de la otra según una bipartición vertical de la lámina muy inusual, las detalladas vistas a vuelo de pájaro, acompañadas de numerosas indicaciones dimensionales, de las *maisons royales* de Francisco I de Fontainebleau y de

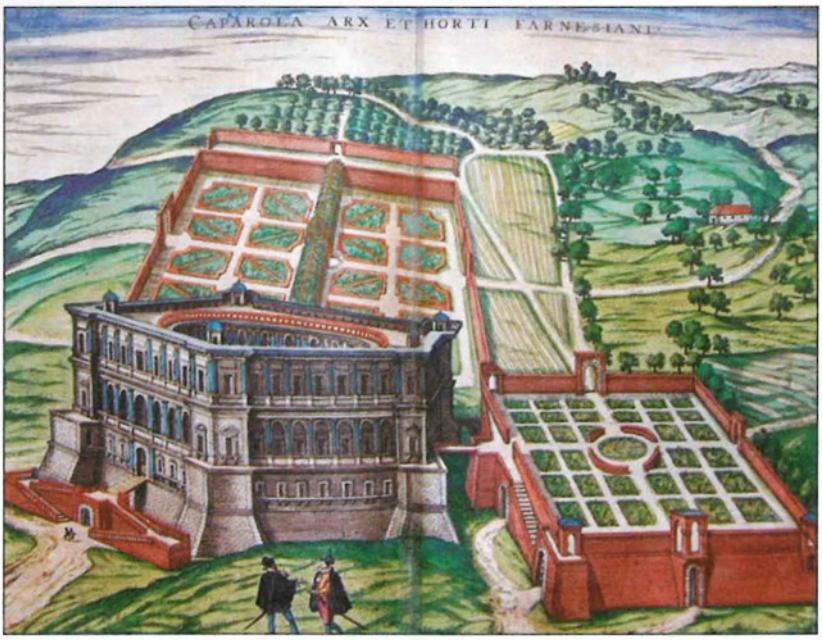


Figura 6.10. *Caprarola Arx et Horti Farnesiani*, (V, 60).

Saint Germain en Laye con su complejo sistema de jardines en terrazas. Por la misma razón se había incluido ya en el quinto volumen la vista del palacio Farnesio de Caprarola con los más modestos *Horti Farnesiani*, donde se confiere mucha más atención a la representación de la sofisticada arquitectura del proyecto elaborado por Giacomo Barozzi da Vignola. A pesar de algunas evidentes incertidumbres en la construcción general de la perspectiva, la elección del punto de vista está dictada por la voluntad precisa de proporcionar en una única elaboración gráfica indicaciones no sólo sobre la articulación de las fachadas del edificio, sino también –sin duda lo más importante en este caso– sobre su peculiar configuración planimétrica (el pentágono del perímetro y el círculo del patio en su interior).

En otras situaciones, en cambio, la representación de la ciudad se convierte en pretexto para inmortalizar importantes obras que fueron realizadas en el ámbito urbanístico y difundirlas así entre un amplio público. Este es el caso de las dos pequeñas y esquemáticas vistas de Urbino, la capital de los Montefeltro, una de las ciudades icono del arte, de la arquitectura y del urbanismo del Renacimiento. Por este motivo no se retrata solamente el Palacio Ducal cerrado por *torricini*, elegido como cofre para los tesoros de la refinada cultura humanística del duque Federico, sino que también se representan dos destacadas operaciones urbanísticas: la ejecución mediante un sistema de aterrazamiento, al abrigo de la nueva puerta Valbona, de la amplia plaza del Mercatale, sostenida por un complejo sistema de contención del terreno, y la apertura de la calle *nova* de San Francisco que, trazada *recta linea* según los dictámenes de la urbanística de los siglos XV y XVI, conducía desde esa misma puerta al centro cívico y a la iglesia medieval de la Orden mendicante, cuyo alto campanario funcionaba como punto de fuga de toda la perspectiva.

También en el caso de la vista de Coimbra, antigua y prestigiosa sede universitaria, retratar la ciudad se convirtió en una ocasión para mostrar las obras más significativas de modernización y crecimiento urbanístico. De hecho, en la ilustración del *Civitates* se reproduce, quizás por vez primera, la nueva Rua da Sofia, proyectada y trazada a partir de 1535. Se trata de una ancha calle recta a lo largo de la cual, y siguiendo el modelo de la parisina rue de Sorbonne, surgirían con rapidez numerosos colegios universitarios, un proyecto urbano que tendría un importante papel en la difusión de la cultura arquitectónica renacentista en Portugal.

Por las mismas razones también a la capital del reino de Sicilia, a Palermo, se le dedicarían dos imágenes distintas. A la primera vista contenida en el libro primero, caracterizada por un estilo bastante sintético y, según nuestra opinión, fechada entre 1535 y 1550, Braun añadió, en la edición del libro cuarto, la propuesta del plano de Palermo que había sido editada por Claudio Duchetto en 1580. El nuevo y magnífico plano a vuelo de pájaro actualiza efectivamente la descripción de la ordenación de la ciudad, testimoniando la conclusión de, por lo menos, tres intervenciones urbanísticas con carácter de refundación llevadas

a cabo en el tercer cuarto del siglo XVI: la finalización del recinto amurallado abaluartado con la ampliación urbana llevada a cabo por el virrey Juan de Vega que daría a la ciudad una forma 'cuadrada'; la realización del célebre *Molo d'argento,* una de las principales estructuras portuarias del Mediterráneo de los Habsburgo; y el trazado por demolición de la *strada* Toledo, uno de las más destacados ejemplos de calle rectilínea en la Europa del siglo XVI.

Figura 6.11. *Panormus Corona Regis et Urbium Sicularum maxima, Emporium celebratissimum*, (IV, 56); de O. Maiocco, N. Bonifacio, *Palermo città principalissima della Sicilia...*, 1580.

Otras vistas, en cambio, se centran en la representación de un proyecto urbano específico: la planificación de ampliaciones y expansiones en los núcleos consolidados de las ciudades. En primer lugar nos referimos a la imagen de Pesaro, delineada por el mismo Hoefnagel: en verdad, el origen del proyecto de expansión urbana del antiguo centro medieval se encuentra en el plan de modernización y potenciación del sistema de fortificación ciudadana; plan centrado en la construcción, a partir de 1528 y basado muy probablemente en el proyecto del ingeniero militar Pierfrancesco Fiorenzuoli da Viterbo, de un nuevo recinto amurallado de estructura pentagonal con baluartes y que incluiría en su interior una amplia superficie de terreno. De nuevo el punto de vista escogido para la vista que inmortaliza este momento de transición en la ordenación de la ciudad fue estratégicamente determinado para evidenciar no sólo las áreas aún edificables, sino sobre todo la *forma urbis* pentagonal, expresión de la moderna arquitectura militar.

También en el caso de la pequeña imagen de Malta, reproducida en el mismo folio junto con Cagliari, Rodas y Famagosta –casi una transposición pero en términos urbanos de un *Insulario* de Ortelius– el autor fija en el papel, junto a los antiguos asentamientos de Birgu e Isla que sobrevivieron al atroz asedio turco de 1565, uno de los proyectos más significativos del siglo XVI: La Valletta de Francesco Laparelli. Es interesante observar cómo el dibujo en el que se basó Hogenberg para el grabado propone una estructura de la nueva ciudad que difiere de la que se llevaría a cabo. En la larga península aún desierta y sin edificar que penetra en las ensenadas del puerto natural de Malta no se representa sólo el perímetro de la muralla abaluartada con el fuerte de San Elmo, elemento clave de las fortificaciones de la bahía, sino también la red viaria principal que, al no estar concluida, está gráficamente indicada con una línea discontinua. La estructura urbana parece nacer de una plaza central rectangular, en la que debieron elevarse los dos principales edificios públicos de los que apenas se distinguen los volúmenes y de la que parte un sistema de calles radiales con un esquema muy diferente del trazado en cuadrícula que se llevó a cabo.

Figura 6.12. *Malta*, (I, 51).

Igualmente interesante es el caso de Nancy, la capital de Lorena, objeto de un sustancial plan de ampliación de la ciudad, motivado también en esta ocasión por destacadas razones militares, y que Braun quiso testimoniar añadiendo a su Atlas el plano a vuelo de pájaro realizado por Friederich Brentel en 1611. En efecto, a la nueva imagen en clave moderna de las defensas del modesto centro medieval se le añadió, por iniciativa del duque Carlos III a partir de

1590, la construcción de un nuevo núcleo amurallado con perímetro poligonal, aproximadamente la mitad de un dodecágono y de gran extensión. En el interior del recinto amurallado de la Ville Neuve el arquitecto italiano Girolamo Cetoni proyectó una estructura urbana de malla ortogonal constituida por calles anchas y rectas, cuya regularidad contrasta en la imagen con la organicidad de la red viaria del anterior asentamiento. Por otra parte, y dedicando una vez más una especial atención al proyecto arquitectónico, en la vista a vuelo de pájaro de la expansión de la ciudad se introdujo, como única excepción a la modalidad representativa adoptada, la planta de la monumental Colegiata, celebrada en el texto por el propio Braun, cuya construcción no se inició hasta 1609.

Figura 6.13. *Urbis Nancei Lotharingiae metropolis*..., 1617 (VI, 7); de F. Brentel.

3. *Urbs Ipsa Moenia Sunt*: fortificaciones y ciudades en el *Civitates*

Una característica común de la mayor parte de las imágenes contenidas en la obra de Georg Braun y Franz Hogenberg es la gran relevancia que se atribuyó al sistema de las fortificaciones de las ciudades: las murallas, como recuerdan las famosas palabras del obispo Isidoro de Sevilla, no sólo garanti-

zaban la supervivencia material, así como el regular y ordenado proceder de las actividades de la comunidad, sino que en muchos casos acabarían definiendo, además del perímetro y la forma, también la propia identidad de las ciudades.

De aquí nace un extraordinario repertorio de tipologías y modelos defensivos, una descripción única de la evolución de la ingeniería militar en los diferentes territorios del continente, el testimonio de la transición, llevada a cabo o no, hacia las nuevas y actualizadas formas de defensa de la arquitectura abaluartada. Indirectamente se refleja un panorama que describe la ordenación geopolítica de la Europa de la primera Edad Moderna que revela, precisamente a través de la representación de las murallas, de las formas de arquitectura castrense y de los aparatos defensivos de la ciudad, las áreas de guerra, las fronteras 'ardientes', la concentración de conflictos y tensiones más o menos latentes entre reinos limítrofes, la amenaza interna para algunos de los reinos representada por territorios y provincias infieles, el aislamiento y la marginalidad de ciertas áreas geográficas respecto a otras, que se manifiestan también en el arcaísmo de sus fortificaciones.

Por lo tanto, el *Civitates* es un precioso testimonio de la realidad de las ciudades fortificadas en la Europa de la segunda mitad del siglo XVI, en verdad bastante más variada, heterogénea y vinculada a la especificidad del territorio, a su cultura arquitectónica y al *genius loci* de lo que tradicionalmente describe la historiografía, concentrada como está en indagar los fenómenos punteros, las vanguardias y los modelos vencedores. Sólo gracias al Atlas, por ejemplo, podemos admirar las grandes obras defensivas de tierra y madera de las ciudades bálticas y del Mar del Norte o de los asentamientos fluviales germánicos, los gruesos torreones circulares escarpados sustentados en empalizadas y cuyos cimientos se construían completamente en el agua, que dan testimonio de los profundos conocimientos en ingeniería de esos territorios: las ricas y prósperas ciudades mercantiles de Lübeck y Hamburgo, los puertos fluviales de Holstein de Krempe y Rendsburg, hasta llegar a las murallas y baluartes 'verdes', completamente cubiertos de hierba, de Legnica en Silesia.

Figura 6.14. *Lubeca urbs imperialis libera, civitatum Wandalicarum, et inclytae Hanseaticae Societatis Caput*, (I, 25); de E. Diebel, 1550-1552.

De todas estas fortificaciones realizadas a base de tierra, madera y fajinas, ya utilizadas en la Europa de finales del siglo XVI y que tuvieron un papel tan importante, tanto como obras de campaña como para la experimentación y puesta a punto de nuevos modelos más tarde reproducidos en piedra, sin el *Civitates*, en suma, no quedaría apenas memoria.

Reflexiones similares provocan las vistas que se pueden fechar en los primeros años de siglo XVII, incluidas en el último libro y correspondientes a varios centros de frontera eslovacos (Owar) y húngaros (Eger, Tata y Pápa). Todas ellas son ciudades caídas desde hacía poco en manos turcas que, además de evidenciar los signos de la devastación bélica y de la masacre, en la descripción pictórica de sus fortificaciones reflejan la precipitación con la que se había intentado disponer de plazas fuertes modernas, con formas poligonales y dotadas de baluartes, caballeros y revellines, para resistir, aunque inútilmente, al inesperado ataque otomano. Los dibujos retratan así no sólo los baluartes forrados con fajinas, sino incluso completos circuitos amurallados y ciudadelas realizadas con tierra y empalizadas.

Figura 6.15. G. Hoefnagel, F. Fernandeus, *Papa. Inferioris Hungariae Oppidum*, 1617, (VI, 55).

De esta manera, con el sexto volumen, el *Civitates* se convierte en crónica de aquel terrible enfrentamiento entre turcos y cristianos en la Europa Oriental que culminaría más tarde, en 1683, en el célebre asedio de Viena, descri-

biendo cada vez con más detalle las ciudades que participaron en el conflicto, y su empeño bélico, en primer lugar fortificatorio, involucrando emocionalmente a los lectores y, quizás, también asustándolos. Quizás por este motivo Braun decidió situar, junto a la vista del pequeño centro croata de Petrinja, que las tropas habsbúrgicas habían reconquistado hacía poco, el diseño del proyecto de las dos nuevas ciudadelas destinadas a defender ese territorio, elaborado en 1617 por el ingeniero italiano Cesare Della Porta.

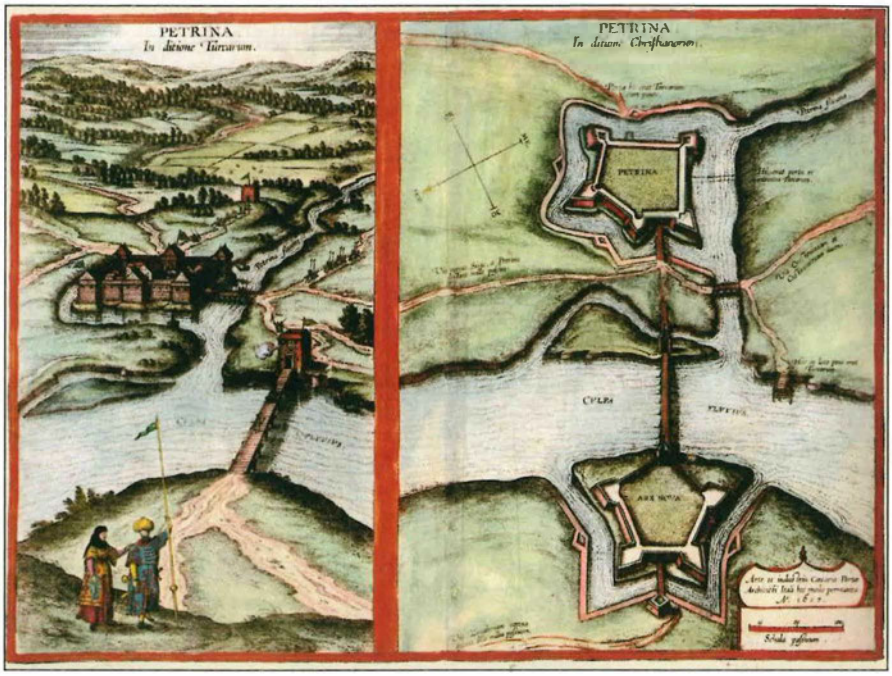


Figura 6.16. *Petrina in ditione Turcarum*, de J. Siebmacher, 1596, (a la izquierda); *Petrina in ditione Christianorum*, de C. Della Porta, 1617, (VI, 36).

Por otra parte, ya hacía años que un planteamiento editorial preestablecido y que tenía como objetivo exaltar la potencia militar de los Habsburgo, había condicionado la inclusión en el Atlas de un gran número de plazas fuertes y ciudadelas fortificadas *alla moderna*, según las indicaciones de los tratadistas, entendidas como verdaderas y propias muestras de la arquitectura del poder, desplegadas en Flandes a lo largo de la difícil frontera franco-belga y no sólo: Chalon sur Sôane, Cambray, Calais, Gravelines y Groningen, la lejana Zamosc, la menos conocida Hesdinfort y las ciudades fortaleza de Charlemont, Philippeville, Mariemburg, Landrecies y Avesnes. Braun colocó estas últimas, todas ellas retratadas por van Deventer, unas junto a otras, casi en un catálogo construido con todas las formas posibles teorizadas por la manualística: el cua-

drado, el pentágono, el hexágono. Por otra parte, una motivada curiosidad hacia la experimentación en el campo de la ingeniería militar ya se había manifestado cuando el autor había decidido introducir en el Atlas la representación de la eslovaca Komárno, ciudad a orillas del Danubio atacada por los turcos en muchas ocasiones y nunca conquistada, para la protección de la cual el Emperador Fernando I de Habsburgo había situado una moderna fortaleza de planta triangular erigida en medio del río, según Braun simbólicamente "construida como la punta de una espada y como si fuera la proa de un barco".

Figura 6.17. J. Hoefnagel, *Comorra*, 1595, (III, 99).

4. Ciudades en guerra

Entre las imágenes que contiene el libro segundo, editado en 1575, se incluye además, una gran vista a vuelo de pájaro dedicada a Túnez. Sin embargo, el objeto principal de la representación no es la ciudad, su estructura urbana, el exotismo de su arquitectura –compárense las imágenes de Damasco, El Cairo, Cuzco o incluso, Moscú– ni los restos hallados de la antigua Cartago, de cuya grandeza únicamente queda constancia con la representación de las ruinas del acueducto romano relegado en el margen de la composición.

La ciudad queda al fondo, apenas perfilada, dejando que todo el espacio de la escena lo ocupe el feroz enfrentamiento que tuvo lugar el año anterior entre la guarnición cristiana de la ciudad, reconquistada por don Juan de Austria y el *pérfido enemigo turco*. La batalla fue terrible y las dos plazas fuertes cristianas situadas para defender la costa y el estanque, la Goleta y la *Nova Arx* proyectada por el ingeniero Gabrio Serbelloni, cuyas rígidas formas geométricas atraen la atención del lector, resistirían sólo durante algunas semanas el ataque enemigo. Para reconquistar la ciudad, los turcos desplegarían fuerzas nunca vistas hasta entonces, fustas, tropas terrestres, maquinarias de guerra alineadas y artillería pesada, todas ellas representadas sobre el papel en sus mínimos detalles. El resultado sería dramático: Túnez reconquistada, las fortalezas derribadas y los cristianos masacrados o enviados a Estambul como esclavos.

Figura 6.18. *Tunetis urbis ac novae eius arcis et Gulatae...*, da *L'ultimo disegno dove si dimostra il vero sito di Tunisi...*, 1574, (II, 57).

El Atlas ya no es un lugar destinado a exaltar la grandiosidad y la complejidad de la ciudad, de sus muchos valores estéticos, sino el instrumento para, en cualquier caso, hacer ostentación del poder de la cristiandad y su ejército –ya había sido así en la vista de Túnez de Erhard Schoen de 1535, acompañada por el lema VENI, VIDI, VICI– funcionando también como *memento* ante

un público europeo cada vez más amplio, de la dureza de un conflicto que ya desde 1529, con el primer asedio de Viena, había alcanzado las puertas de Occidente.

Con el mismo fin, los autores ya habían predispuesto una al lado de otra dos imágenes, la de la ciudad de Mahdia y la del Peñón de Vélez, ambas en la costa mediterránea africana y representadas de nuevo en pleno enfrentamiento entre los dos ejércitos. Trincheras, gaviones y empalizadas, galeras, fustas y cañones, tiendas de campaña, escuadrones de caballería e infantería dispuestos *ad guerram*: estos son los elementos que animan las vistas, una vez más para recordar el acontecimiento histórico según un concepto largamente difundido en la época de cómo debían de ser las representaciones panorámicas en la primera mitad del siglo XVI.

Si para el Peñón el pequeño asentamiento de Vélez de la Gomera está representado en los márgenes de la vista y sus formas arquitectónicas apenas se perfilan para dejar más bien espacio al preponderante sistema de fortificaciones costeras, es distinto el caso de la antigua África, cuyas construcciones están descritas con gran profusión de detalles. En efecto, la cúpula de la mezquita destaca en primer plano, con sus formas sinuosas, sobre los sencillos volúmenes de las casas islámicas, entre las que sobresalen palmeras y minaretes, y sobre el laberinto de callejuelas donde se está combatiendo en una batalla hasta la última gota de sangre, cuerpo a cuerpo, casa por casa, en una ciudad musulmana asediada por tierra y por mar por las tropas españolas, cuya imagen recoge justo en el dramático momento de la toma de la ciudad.

El folio con las dos vistas a vuelo de pájaro se completa con un tercer dibujo, que destaca por encima de ellas y que está dedicado de nuevo a la ciudad de Túnez. Sin embargo se trata de una representación más antigua que la otra, como se aclara en la cartela que la acompaña y que confirma una vez más el carácter de compilación del *Civitates*, un Atlas que agrupa imágenes de muy diversa procedencia, fechadas en épocas distintas y atribuidas a autores diferentes y que Braun recopiló durante decenios con un trabajo paciente y meticuloso. Esta vista panorámica, por ejemplo, es obra del pintor de corte flamenco Jan Cornelisz Vermeyen que, al acompañar al emperador Carlos V en la expedición de Túnez en 1535, pudo representar en toda su complejidad la ciudad que acababa de ser conquistada. Decidió adoptar un punto de vista poco habitual que le permitió mostrar, más que el doble recinto amurallado –objeto que no podía faltar en otras representaciones– su *skyline*, sus originales y refinadas formas arquitectónicas, algunos de cuyos ejemplos dispuso en primer plano, como si de un muestrario se tratara, para llamar la atención del lector. Se trata, básicamente, de una vista casi paisajística que muestra un panorama "ad vivum delineatum" que alcanza el horizonte y el gran lodazal con los barcos cristianos alineados a lo largo del canal aún libre de las pesadas moles de las fortificaciones de la Goleta y de la Nova Arx, de construcción más tardía, y que dominan, en cambio, la lámina del asedio del año 1574.

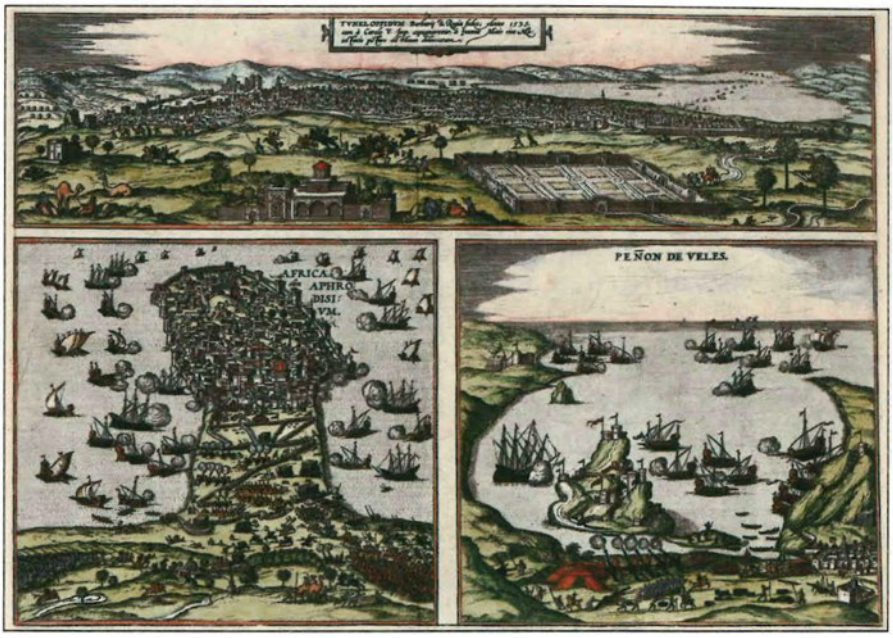


Figura 6.19. *Tunes, oppidum Barbariae et Regia Sedes...* (arriba), de J.C. Vermeyen, 1535; *Africa, olim Aphrodisium* (abajo, a la izquierda), de J.C. Calvete, *De Aphrodisio expugnato*, 1551; *Peñon de Veles* (abajo, a la derecha), de G.F. Camocio, 1570.

Parecido es el caso de la gran vista de Ostende, representada en la plenitud del largo y dramático asedio que los españoles infligieron a la ciudad insurrecta entre 1601 y 1604, y en la que ya se adivina la victoria de las tropas españolas, mucho más potentes, y la dramática rendición de los holandeses.

Y para finalizar, no se pueden olvidar las consecuencias, en ocasiones fatales, que el enfrentamiento bélico puede provocar en la historia de los asentamientos. El *Civitates* no las oculta y recoge entre sus páginas, generalmente destinadas a exaltar la compleja y variada realidad urbana construida por el hombre a lo largo del planeta –recuérdese la significativa imagen de la construcción de una ciudad colocada en el centro del frontispicio del libro quinto– también la triste representación de una ciudad destruida, devastada y abandonada por sus habitantes: San Nicolás, retratada en llamas, al ser incendiada por los turcos para evitar que cayera en manos enemigas, o la ciudad cristiana de Esztergom, sede del primado y antigua capital de Hungría, representada en una dramática vista panorámica doble con los escombros amontonados, ambas testigos del horror de la guerra y de la muerte de las ciudades.

Figura 6.20. *Sancto Nicolaum, vulgo San Nicolas...*, 1595, (VI, 37).

Nota: en las notas de las imágenes, el primer número entre paréntesis indica el tomo en el que se encuentra la vista, el segundo, el número de la lámina; los años de las ediciones de los seis tomos son los siguientes: I (1572), II (1575), III (1581), IV (1588), V (1598), VI (1617).

Bibliografía comentada

FÜSSEL, S. (2011), *Cities of the world. Complete edition of the colour plates of 1572-1617*. Köln, Taschen.
Se trata de la última edición crítica, en orden cronológico, del corpus completo de las láminas del *Civitates Orbis Terrarum*, privado sin embargo, del texto descriptivo original. Constituye un instrumento muy útil y de consulta sencilla para un primer contacto con el repertorio iconográfico del *Civitates Orbis Terrarum*.

I punti di vista e le vedute di città. Secoli XIII-XX (2010), «Storia dell'urbanistica», 2/2010, 2 voll. Roma, Edizioni Kappa.
En esta obra confluyen las aportaciones científicas presentadas en un ciclo de cuatro congresos con el mismo título, celebrados en Italia entre

2004 y 2005. Se trata de una colección de ensayos que abarca una vasta área geográfica y un largo arco temporal, desde la Edad Media hasta la era contemporánea, todos con una característica común, y esta es la razón de su interés: la centralidad y la relevancia asignada al estudio del punto de vista con el que se capta la ciudad y que responde a exigencias políticas y propagandísticas, así como a criterios estéticos y formales.

NUTI, L. (1996), *Ritratti di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento*. Venezia, Marsilio.
Este libro sigue siendo uno de los textos fundamentales, no sólo en el tema de la representación de la ciudad en general, sino también y específicamente en el análisis de las innumerables y diferentes cuestiones que subyacen en la obra de Braun y Hogenberg. El texto sitúa al *Civitates Orbis Terrarum* dentro del muy complejo panorama cultural de la Europa de la primera Edad Moderna, y destaca la continuidad e innovación que supuso respecto a la producción cartográfica e iconográfica contemporáneas, además de proporcionar, concretamente en los capítulos III y V, valiosísimos y detallados puntos de reflexión e interpretación crítica.

Bibliografía de ampliación

BALDESCU, I. (2003): "Joris e Jacob Hoefnagel: territorio, paesaggio, viabilità stradale e città dell'Europa Centrale nel *Liber Sextus* (Colonia, 1618) delle Civitates Orbis Terrarum". In *Il Tesoro delle città*, I-2003, Roma, Edizioni Kappa, pp. 49-73.

BOCCHI F., SMURRA R. (2003), *Imago urbis. L'immagine della città nella storia d'Italia*. Roma, Viella.

COLLETTA T. (1984), "*Il* "Theatrum Urbium" *e l'opera di Joris Hoefnagel nel Mezzoggiorno d'Italia (1577-1580)*". In «Archivio Storico delle Province Napoletane», 21, 1983-84, pp. 45-102.

DACOS, N. (2001): *Roma quanta fuit. Tre pittori fiamminghi nella domus Aurea*, 2 ed. Roma, Donzelli Editore.

DE SETA, C., STROFFOLINO, D. (a cargo de) (2001), *L'Europa moderna. Cartografia urbana e vedutismo*. Napoli, Electa.

GUIDONI, E. (1982), "La rivoluzione delle immagini". In GUIDONI, E., MARINO, A., *Storia dell'urbanistica. Il Cinquecento*, Roma-Bari, Laterza, pp. 110-183.

KONE NÝ, L. (1998), "Joris Hoefnagel's 'Emblematic' Signature Reconsidered". In «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 61, 1998, pp. 267-272.

NUTI, L. (1988), "The mapped views by George Hoefnagel: the merchant's eye, the humanist's eye". In «World and Image», II, 1988, pp. 545-570.

NUTI, L. (1988), "The urban imagery of George Hoefnagel". In *Prag um 1600: Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II*. Essen, Freren, pp. 63-71.

SKELTON, R. A. (a cargo de) (1965), *Civitates Orbis Terrarum 1572-1618*, 6 voll., fac simile. Kassel-Basel, Bärenreiter.

STROFFOLINO, D. (1999), *La città misurata. Tecniche e strumenti di rilevamento nei trattati a stampa del Cinquecento*. Roma, Salerno Editrice.

WIEPEN (a cura di) (1916), "Bartholomäus Bruyn der Ältere und Georg Braun". In *Jahrbuch des kölnischen Geschichtsvereins*, 3, 1916, pp. 95-153.

WHITFIELD, P. (2005), *Cities of the World: A History in Maps*. London, The British Library.

Tercera parte

FORMAS DE APROPIACIÓN

TEMA 7

La ciudad que dibujan los ingenieros

Alicia Cámara Muñoz

- Necesidades del ejercicio del poder: la exactitud del retrato urbano:
  - La muralla y los planos vacíos.
  - La ciudad en el territorio.
- Códigos de representación:
  - La ciudad en los atlas militares.
  - Los modelos de bulto.
- La ciudad en los tratados de arquitectura militar.

Introducción

Las ciudades que dibujan los ingenieros son aquellas que han visitado, han medido, y, en definitiva, han "visto a vista de ojos" como leemos tantas veces. Fueron dibujos considerados secretos por los monarcas, dada la información que podían proporcionar al enemigo. Los mismos historiadores del arte han tardado en incorporarlas como objeto de estudio, posiblemente entre otras razones porque no se difundieron fuera del círculo del poder, ya que, sin embargo, se han integrado en la historia del arte, sin problematizarlos como objeto de estudio, grabados de ciudades realizados por ingenieros. Tuvieron unos destinatarios, pero no están expuestas en museos, no hay público, sólo los investigadores acceden a ellas, aunque la progresiva digitalización de archivos europeos las haya puesto al alcance de todos.

Son unas vistas urbanas que nos dan claves para entender la evolución de los sistemas de representación dentro del género corográfico. Es más, muchas de las cuestiones que hemos ido planteando, fueron producto de las experimentaciones de los ingenieros militares en la representación de ciudades y territorios, que luego incorporaron a sus dibujos arquitectos y pintores. Se ha señalado la coexistencia de dos tipos de "retratos" urbanos hechos por los ingenieros, los que tienen una finalidad práctica, para construir fortificaciones, y los que "celebran" la empresa una vez conseguidos los objetivos. Los primeros son secretos, pero los segundos tienen "una finalità promociónale e celebrativa" (De Seta, 1996). Los primeros eran para la guerra, no podían ser conocidos por los enemigos. No se hicieron, como otros que hemos ido viendo, para quien no se movía de la seguridad de su casa y podía ver mundo gracias a los libros, o incluso coleccionar pinturas de ese tema o adornar con ellas sus salas. Se hicieron para otro tipo de receptores, para los príncipes y sus consejeros, a quienes podemos imaginar inclinados sobre ellos, discutiéndolos mientras leen la relación escrita que los acompaña. A continuación, y basándose en la información, se tomaban las decisiones oportunas sobre construcción de fortificaciones, derribo de otras, ampliaciones de la ciudad..., a veces era necesario pedir más planos, o que se trasladara un ingeniero al lugar para informar con exactitud del estado de unas obras. Fue el caso por ejemplo de Leonardo Turriano, que viajó a Orán y Mazalquivir, en la costa norte de África, para conocer *in situ* las razones por las que no se estaban siguiendo las trazas de esas fortificaciones que años antes había dado otro ingeniero, Jacome Palearo Fratino "el fratín". Ese viaje generó nuevos dibujos de ese puerto de la monarquía española, esencial en la defensa del Mediterráneo occidental.

Podían ser vistas escenográficas, perfiles, como la que describe la ciudad de Orán en el siglo XVI, porque a finales de ese siglo todavía las vistas en perspectiva, o la incorporación a los planos de imágenes que nos hacen pensar en la pintura, no habían abandonado el territorio de la ingeniería. El proceso por el que los ingenieros dejaron de hacer perspectivas se produjo a lo largo del

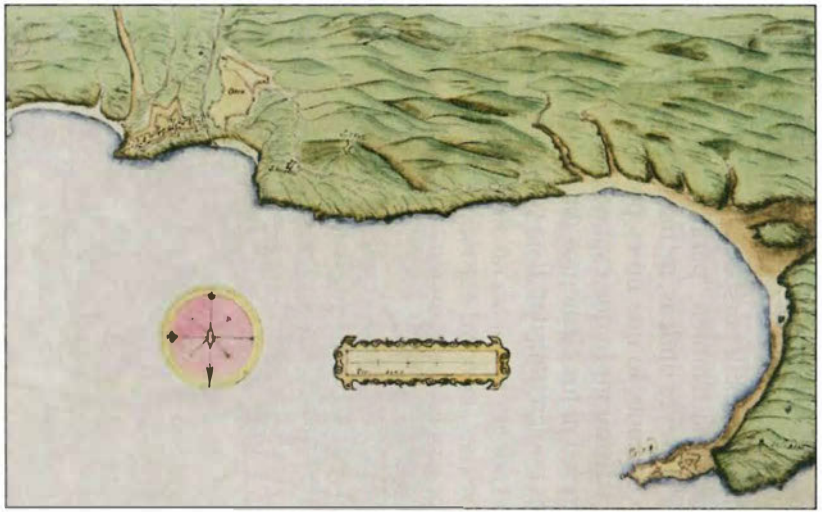
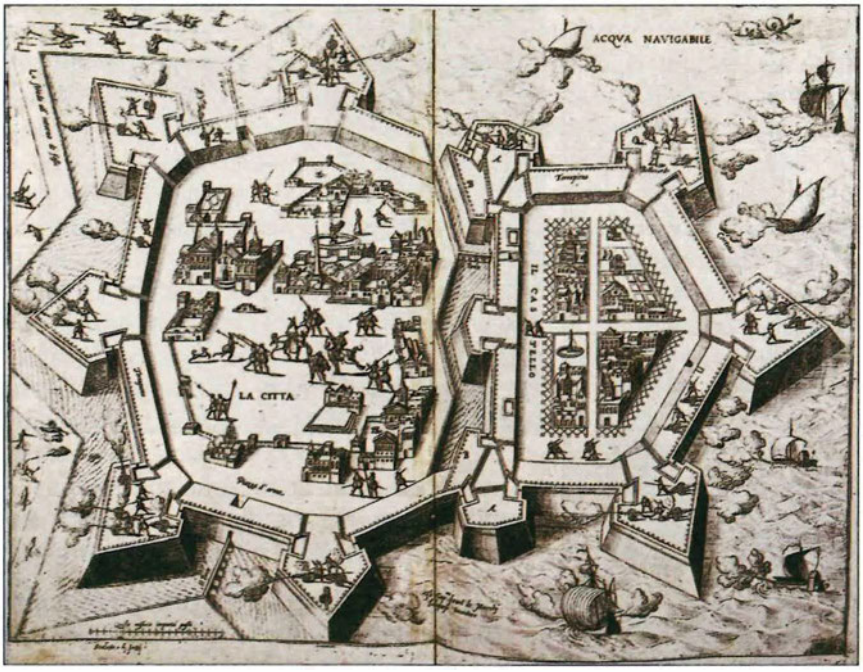


Figura 7.1. y 7.1.bis. Leonardo Turriano. Vista de Orán y descripción de la costa. *Descripción de las Plaças de Oran i Mazarquivir en materia de fortificar.* 1598. Academia das Ciencias de Lisboa, Ms. Azul, nº 1065.

siglo XVII, y para explicarlo nos es útil el *Compendio Mathemático* del padre Tosca (1707-1715), cuyo tomo V está dedicado a la arquitectura civil y militar. Este matemático, que muestra ya en su obra y en sus relaciones con otros científicos lo que sería el espíritu de la Ilustración, nos acerca a lo que era el dibujo de los ingenieros en el tránsito de los siglos XVII al XVIII (Cámara, 2005). De hecho, ese tomo quinto fue utilizado para la enseñanza en la Academia de Matemáticas de Barcelona, tanto para la arquitectura civil como, sobre todo, para la militar, y la huella de su tratado de arquitectura permanece en la arquitectura valenciana del siglo XVIII. Por lo que se refiere al dibujo, ya anuncia que las escenografías de los edificios puede no hacerlas el ingeniero, aunque sí deba hacer las plantas y alzados. Casi lo mismo podríamos decir del dibujo de ciudades. Lo que sí debe utilizar el ingeniero, según Tosca y en general todos los tratadistas, es la perspectiva "caballera militar", de la que ya hablamos, y a la que llama también "paralela", porque se forma con líneas paralelas sin respetar las leyes ópticas, de manera que se vea con la misma precisión lo lejano y lo cercano, lo que no es posible según las reglas de la perspectiva, que obliga a disminuir lo que está en la distancia y por lo tanto no permite reflejar con claridad ni los elementos defensivos ni los trazados viarios por los que los ejércitos podían transitar. Esta perspectiva caballera o militar (aunque no todos



7.2. Francesco de Marchi. Modelo de ciudad para su tratado de arquitectura militar. Mediados del siglo XVI. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

los historiadores la diferencien tan claramente como Tosca) había sido utilizada desde el Renacimiento, como podemos ver en el tratado de Marchi, realizado a mediados del XVI aunque no se publicara hasta finales de ese siglo.

Así pues, con el tiempo, las vistas escenográficas ya no se estudiarían en las academias de ingenieros, precisamente por su escasa fiabilidad en la definición visual del estado de las fortificaciones. Eran mucho más claros los planos, perfectamente medidos, lo que ha llevado a cierta historiografía a olvidarse de las magníficas perspectivas de los ingenieros militares de los siglos XVI y XVII, y a considerar que lo que caracteriza su dibujo son sólo las plantas. Antes de llegar a esa reducción de los tipos de dibujos de los ingenieros, acompañada, eso sí, de una consideración científica cada vez más institucionalizada, estos profesionales del control y la construcción del territorio, habían hecho unos dibujos de éste y de las obras que lo iban a transformar, así como de las ciudades que debían fortificarse, que en poco o en nada desmerecen de las que pudieron hacer los grandes pintores.

Pese a la innegable belleza de muchas de ellas, en estas imágenes de ciudad y territorio primaba la necesidad de que fueran fieles a la realidad. Partiendo de ellas y de los informes, se iban a emprender obras que supondrían enormes desembolsos económicos, y con las que un estado se jugaba la supervivencia frente a sus enemigos. Por ello, defender las fronteras generó tantos dibujos carentes de fantasías o manipulaciones que engrandecieran lo representado. Fueron resultado de mediciones científicas, y siempre se indicaba en ellos la escala empleada, la orientación –en los dibujos más cuidados con la rosa de los vientos, en otros casos de forma más esquemática– y todos los detalles necesarios para que la información tuviera una utilidad. Por eso, así como el territorio debe ser dibujado con precisión topográfica si se trata de que sirva para trasladar ejércitos, construir obras públicas, o informar de los pasos de las fronteras, en el caso de los dibujos de las ciudades éstas muchas veces se limitan al perímetro fortificado. Esa tradición visual de la ingeniería de fortificación que reduce las ciudades a su muralla y a los edificios solidamente construidos, que por tanto debían ser conocidos y controlados, no se perdió en los tres siglos de que hablamos, como podemos apreciar en el plano de Almería hecho por el "ingeniero, arquitecto militar y matemático del rey" de España, Hércules Torelli, a finales del siglo XVII.

Entre las peculiaridades de los dibujos de ciudades llevados a cabo por los ingenieros, hay que señalar una que los hace especialmente relevantes para la historia del urbanismo. Se trata de que, frente a las imágenes encargadas por las ciudades y las que se editaron en libros, que permanecieron sin cambios, siempre repetidas, a veces por siglos, con lo que dejaron de representar a una ciudad en transformación, la ciudad de los ingenieros siempre registra esos cambios, porque tiene su razón de ser en reflejar la ciudad real. Por tanto, aunque no siempre incluyan el entramado urbano, dan una explicación visual y escrita que nos permite seguir la historia de esa ciudad. Si ordenaramos cro-

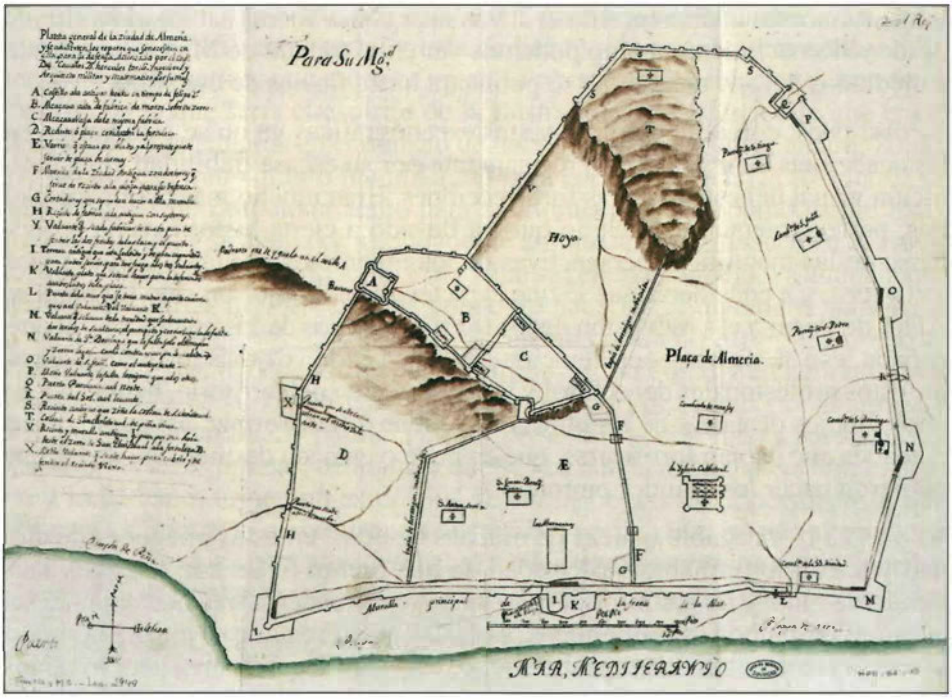


Figura 7.3. Hércules Torellli. Almería. 1694. *Planta general de la ziudad de Almería y se advierten los reparos que se necesitan en ella para su defensa delineada*. Ministerio de Cultura. Archivo General de Simancas. MPD. 61-15.

nológicamente los dibujos de una determinada ciudad, construiríamos una biografía a base de retratos sucesivos, aunque eso sólo lo podamos hacer con las ciudades que se fortificaron, y los retratos respondan a tipos distintos que focalizan la atención en unas u otras construcciones, y se realizaran con mayor o menor maestría.

Pese a que la mayor parte de los planos de ciudades dibujados por los ingenieros para sus señores fueron hechos con fines de guerra, y por lo tanto no se dieron a la imprenta, no es menos cierto que, como hemos señalado, al ser expertos en la representación del espacio urbano, también recibieron encargos de hacer vistas para ser grabadas. Por ejemplo, uno de los planos más conocidos de Nápoles fue realizado por el ingeniero y tratadista de fortificación Carlo Theti en 1560, que aplicó en él lo que también aparece constantemente en los dibujos de ingeniería, como son los números para indicar, en la leyenda que les acompaña, los edificios más relevantes, costumbre de los dibujos de ingenieros que rápidamente incorporaron los planos urbanos de dibujantes, pintores y grabadores ajenos a la profesión militar.

1. Necesidades del ejercicio del poder: la exactitud del retrato urbano

Las imágenes realizadas por los ingenieros se encuadran en la corografía, o descripción de un lugar. El fin de la corografía según Ptolomeo era "pintar un verdadero retrato de los lugares que describe". En el siglo XVI era comúnmente aceptado que no se podía ser buen corógrafo si no se era un buen pintor, pero con el tiempo, la ciencia se apoderó de las representaciones gráficas de las ciudades realizadas por los ingenieros. Actuaron también como geógrafos, y en ese sentido en ocasiones hacen mapas de las costas y fronteras para situar los enclaves estratégicos, pero en general sus dibujos son de la ciudad y su entorno, moviéndose en los límites de la corografía. También es cierto que en muchos casos los dibujos se limitan a las fortificaciones, un baluarte, un revellín,... pero es la representación de la ciudad la que nos interesa.

Para llevar a cabo los dibujos, la experiencia de haber estado en el lugar se consolida como uno de los grandes valores: hay que haber visto, medido y dibujado para informar correctamente de todo al rey o a los superiores en la cadena de mando. Esto explica los viajes incesantes de los ingenieros visitando las ciudades y los territorios de las fronteras para dejarnos, gracias a esa

Figura 7.4. La ciudad de Mantua, con indicación de las fortificaciones que son necesarias. h. 1630-1633. Mantua, Archivio di Stato.

actividad que necesitaba del reconocimiento visual, las innumerables imágenes de ciudad y territorio que conservan los archivos históricos. Cuando el ingeniero Cristóbal de Rojas escribió "tengo libros, caminos y días" no estaba haciendo otra cosa que resumir lo que le había llevado a ser un ingeniero de reconocida autoridad: la ciencia que se adquiere en los libros, y los largos viajes para reconocer las obras que le fueron encargadas, es decir, la experiencia.

Si la medida científica era un tema que afectaba a la producción de vistas urbanas en general, en el caso de los dibujos de los ingenieros era imprescindible. Por eso se retratan con el compás en la mano, como hemos visto que también hacían algunos de los autores citados en otros capítulos. Lo hizo Santans y Tapìa, que fue ingeniero del rey de España en Flandes y más tarde en la península a mediados del siglo XVII, autorretratándose en su tratado con el compás en la mano, y lo había hecho Cristóbal de Rojas años antes. Mucho después, ya en el XVIII, el autor del diseño del uniforme de ingenieros enviado al marqués de la Ensenada por el ingeniero Juan Martín Zermeño, convierte al compás en el instrumento por excelencia de la profesión al sostenerlo en la mano derecha un ingeniero imaginado, que representa a toda la profesión.

Figura 7.5. Propuesta de uniforme para el cuerpo de ingenieros. 1751. AGS, MPD 15-56.

En la búsqueda de exactitud, el tema de las escalas, que siempre debía indicarse en los planos, y las medidas utilizadas para ellas generó muchas propuestas y muchos debates. Cada reino tenía las suyas, y los intentos por llegar a una unidad de medida única para los distintos países fracasaron durante bastante tiempo. Así que nos podemos encontrar varas, pies o leguas castellanas, toesas francesas, millas italianas,... eso sí, la escala siempre debe permitir que la mirada sobre lo dibujado identifique sin problemas la topografía del territorio, la ciudad, o los detalles de un edificio concreto. Con el lápiz, la plumilla, el compás, la regla, o la escuadra como instrumentos básicos, además de todos los que vimos en el capítulo correspondiente, los ingenieros nos dejaron unos dibujos de las ciudades de la época moderna que nos acercan más a la realidad que aquellas imágenes que se habían hecho para exaltar las grandezas urbanas.

Hay que hacer una salvedad a lo que venimos diciendo, porque sabemos que muchos ingenieros utilizaron a dibujantes, más o menos expertos en ingeniería, para la realización de sus planos y vistas de ciudades y territorios. Hasta que se reglamentó todo ya en el siglo XVIII, podemos imaginarnos a algunos ingenieros trabajando con unos ayudantes que sabían hacer determinadas funciones referidas al dibujo, o incluso a la construcción de modelos de bulto, que dieran la forma correcta a sus propuestas. Lo mismo que hoy día los dibujos procedentes de un estudio de arquitectura o de ingeniería se catalogan con el nombre del director, también a veces cabe la duda de si todos los dibujos que conocemos firmados por algunos ingenieros son realmente de su mano. De otros en cambio nos consta que fueron buenos dibujantes. En los siglos XVI y XVII encontramos a Spannocchi, Leonardo Turriano, Bautista Antonelli o Santans y Tapia entre los ingenieros "dibujantes" al servicio de la monarquía española.

De Tiburzio Spannocchi, Ingeniero Mayor de los reinos de España con Felipe III, no nos cabe duda de que fue el autor de lo que conocemos firmado por él. Trabajó para Felipe II desde los años ochenta en la península, y antes en los virreinatos de Nápoles y Sicilia. Su Descripción de las marinas del reino de Sicilia nos ofrece las distintas posibilidades, todas ellas necesarias, a la hora de representar una ciudad de frontera. El proceso de trabajo era ya en este siglo el mismo que luego, en Francia, seguiría el cuerpo de ingenieros del rey, creado en 1691, con dibujos que iban del mapa a la corografía, para centrarse después en las fortificaciones, con los proyectos generales y los detalles particulares. Spannocchi lo hace así en su atlas. Primero una carta geográfica que sitúa la ciudad en el territorio lo que nos permite (al virrey o al rey) comprender la necesidad de fortificarla para la estrategia defensiva del imperio, luego una vista corográfica en perspectiva o perfil tomado normalmente desde el mar, y finalmente, en planta, una descripción detallada de aquello que ya existía en sus defensas, y de lo nuevo que había que llevar a cabo.

Todo se fue sistematizando con las consiguientes modificaciones, y sin embargo esta secuencia que iba de lo general y lo particular en los dibujos de los ingenieros no desapareció. Tampoco desapareció el punto de partida, que

era el que la ingeniería necesitaba del dibujo para desarrollarse. Por eso, en el siglo XVIII, una vez fundada la Academia de Matemáticas de Barcelona (1716) para la formación de ingenieros, y organizado ese cuerpo militar, además de los ingenieros (directores, en jefe, en segundo, ordinarios y extraordinarios) hubo "delineadores", que trabajaban a las órdenes de los ingenieros directores, y podían llegar a ser ingenieros, si bien también éstos realizaban dibujos, por lo que la cuestión de la autoría siguió sin estar clara en todas las situaciones (Capel, 1988). Se les enseñaba a levantar "planos y perfiles", a hacer mapas, y, en todos los casos, debían saber aplicar los colores "con propiedad" en esos "planos, perfiles y terrenos". De todos se hacían varias copias, para la Dirección de Ingenieros de la zona, para el Ingeniero general, para el ministro de la Guerra en la corte, otras para que se llevaran a cabo las trazas una vez aprobadas,... por eso se encuentran dibujos repetidos en los archivos que guardan los planos militares del siglo XVIII.

Finalmente, el concepto de retrato, tan manejado por los ingenieros y por otros profesionales cuya actividad gravitaba en torno a estas imágenes urbanas para la guerra, aparentemente debería ser matizado cuando se incluyen en ellas obras futuras de fortificación que las transformarían, lo que fue muy frecuente

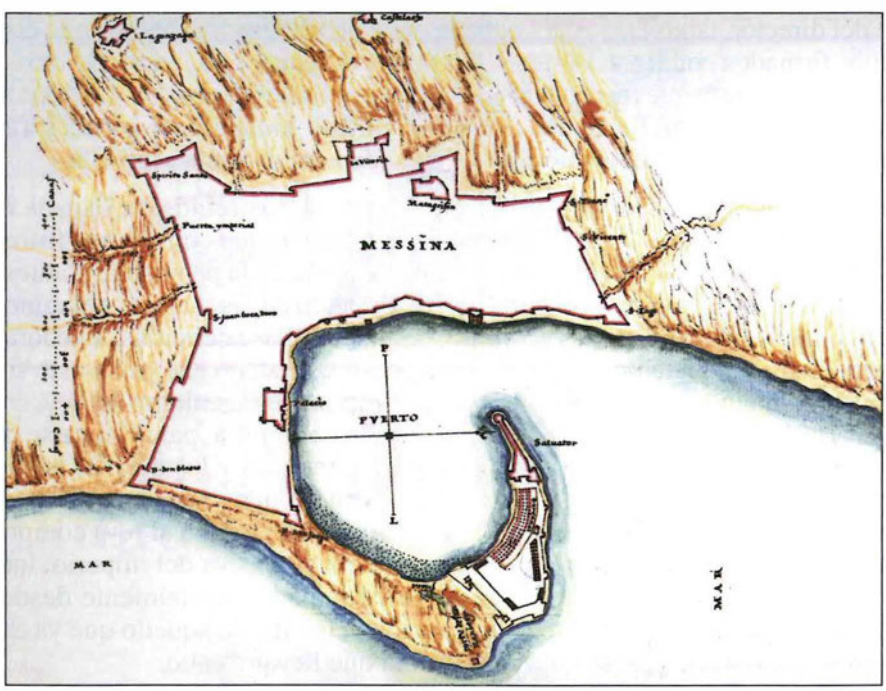


Figura 7.6. Tiburzio Spannocchi. La ciudad de Messina.
Descripción de las marinas de todo el reino de Sicilia. Acabado en 1596.
Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 788.

independientemente del siglo en que nos situemos. Sin embargo, esa voluntad de perfeccionar lo que ya existe no le quita un ápice de verosimilitud a lo que el dibujante representa en el papel, porque además siempre se indica mediante textos o códigos de colores lo que ya existe y lo que está en proyecto.

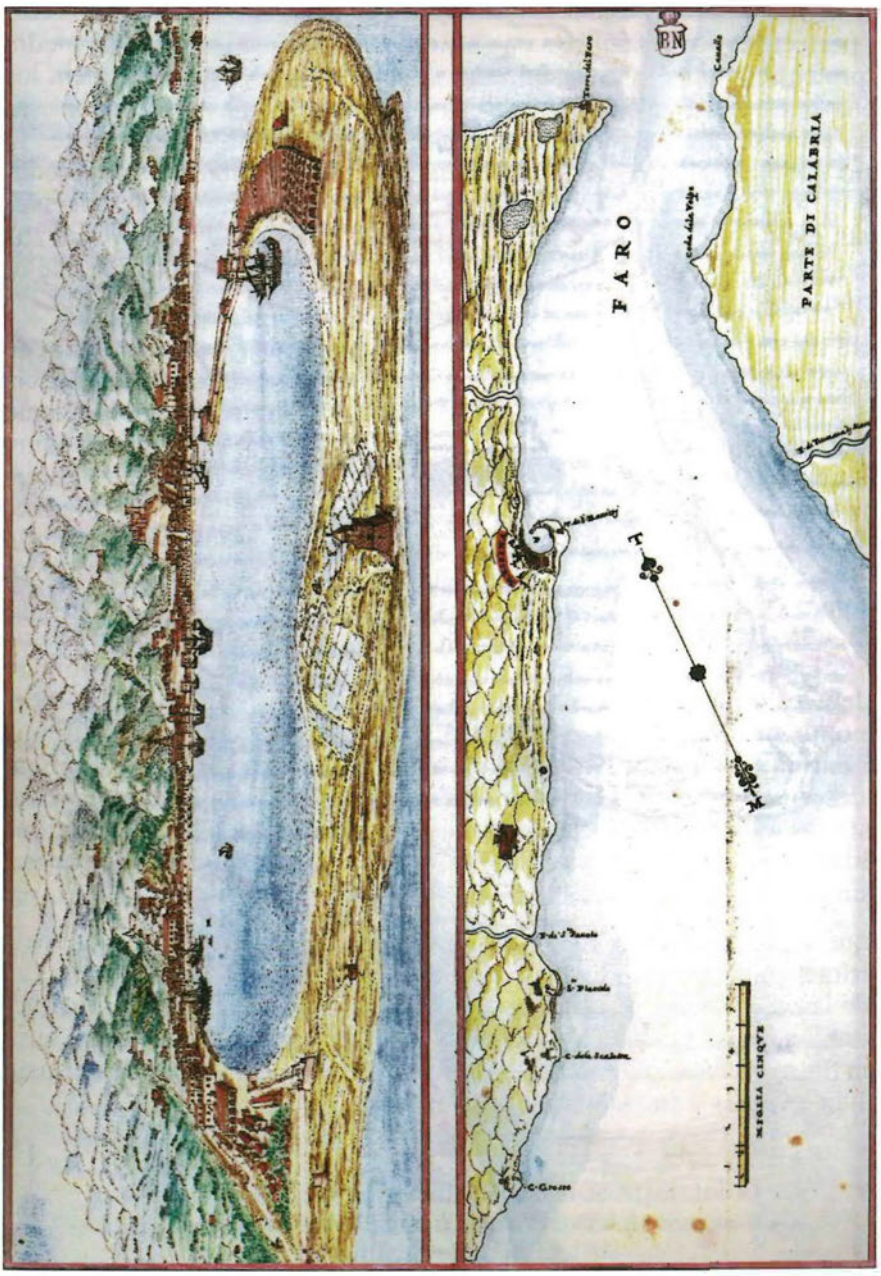


Figura 7.7. Tiburzio Spannocchi. La ciudad de Messina. *Descripción de las marinas de todo el reino de Sicilia.* Acabado en 1596. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 788.

1.1. *La muralla y los planos vacíos*

Botero, en los *Diez libros de la Razón de Estado*, de fines del siglo XVI, contraponía lo que él consideraba la verdadera grandeza urbana, que eran los vecinos y el poder que tenían, a la ciudad "que rodean los muros", así que la muralla siguió siendo por siglos lo que definió a las ciudades como forma edificada, perfectamente identificada en el territorio por esa frontera de piedra que la protegía de muchas más amenazas que la de la guerra. Pues bien, los ingenieros que construyeron, destruyeron para renovarlas, o transformaron esas murallas a lo largo de la época moderna, hicieron con la imagen a veces lo contrario que Botero, la despojaron de vida urbana, de ciudadanos, y la redujeron al recinto fortificado. En ambos casos, el del pensador y el del ingeniero militar, resultaba evidente que se podía mirar una ciudad sólo a través de sus ciudadanos o sólo en sus edificaciones, entre las cuales, ninguna definía mejor a una ciudad que sus murallas.

Entre las muchas imágenes que se pueden elegir de planos vacíos, o de vistas en perspectiva realizadas para la guerra, pocas tienen la contundencia de unas vistas de Argel que datan de comienzos del siglo XVII, porque ante ellas podemos sentirnos ingenieros, pero también viajeros, y siempre como un monarca estudiando la imagen de la gran enemiga, la ciudad de la que partían los corsarios capaces de poner en jaque la navegación del Mediterráneo y la seguridad de sus costas. Un rey necesita toda la información visual que sea posible tener de sus enemigos, y por eso, cuando Felipe III pensó tomar Argel, se hicieron una serie de imágenes de la ciudad entre las cuales hay tres que nos sirven para ver la secuencia de construcción de una imagen urbana. Primero, el plano vacío tan solo con la muralla, inclinado como debe estar para trabajar sobre él, a continuación se dibujan las mezquitas como edificios fuertes y a controlar que son, y finalmente se dibuja todo el entramado urbano, mientras el territorio circundante, topográficamente descrito, se mantiene igual. Todavía no conocemos a su autor (probablemente los archivos lo digan algún día), pero para la imagen de la ciudad en la Edad Moderna es un extraordinario ejemplo de cómo se puede representar una ciudad.

El que en una imagen urbana desaparezca la ciudad para quedar reducida a su perímetro, niega una parte esencial de lo que es una ciudad, aparte del hecho de la desaparición de otra vida en ella que no sea la referida a su carácter militar. La inclusión en ocasiones de la topografía de los alrededores, también con fines de conocimiento para la defensa refuerza esa impresión de vacío y de falta de vida que trasmiten esas imágenes.

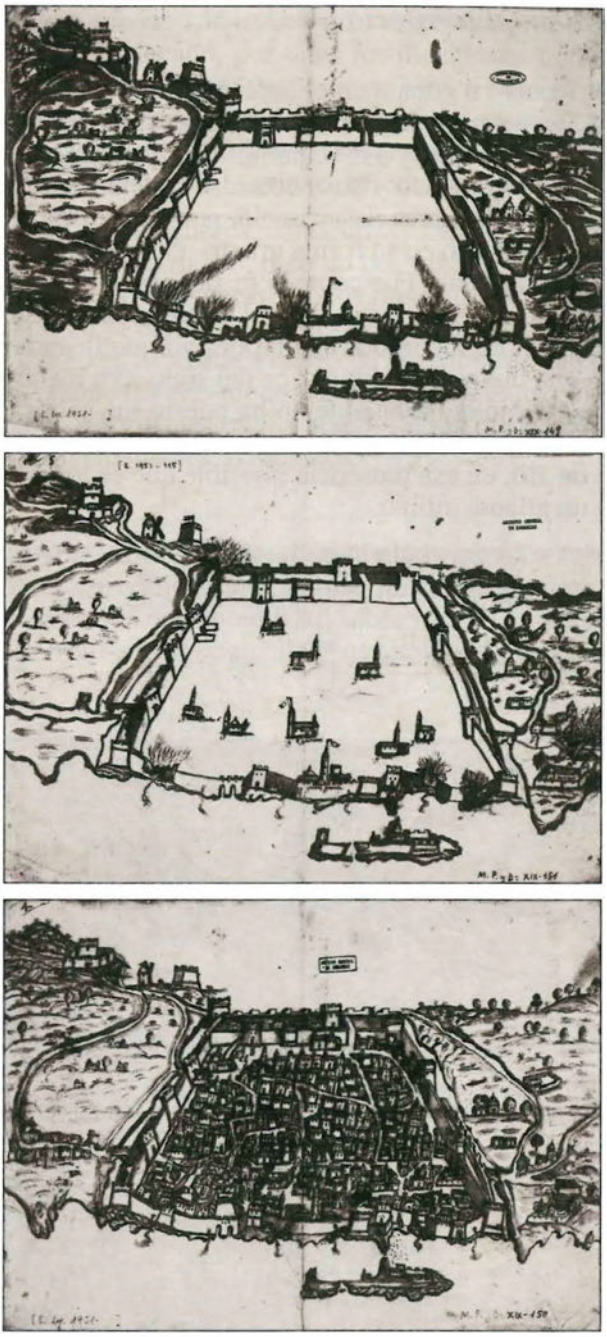


Figura 7.8., 7.9. y 7.10. La ciudad de Argel. 1603.
Ministerio de Cultura. Archivo General de Simancas.
MPD, 19-149, 150 y 151.

1.2. *La ciudad en el territorio*

Un aspecto a tener en cuenta en el análisis de los retratos urbanos de los ingenieros es la frecuencia con la que les era necesario representar la ciudad unida al territorio circundante y a los caminos que llegaban a ella, para así precisar mejor el valor estratégico y sus necesidades defensivas. Incluso llegó a suceder que la ciudad de nuevo desapareció, pero ya no sólo en sus ciudadanos, en la vida, sino incluso en su forma urbana, en esas murallas y esos grandes edificios que la definían. Fue como si ni siquiera la forma urbana importara, absorbida por su ubicación estratégica. Un buen ejemplo de ello es Lisboa, cuyas imágenes siempre incorporaron el Tajo, porque llegamos a verla "no" representada en una imagen de comienzos del siglo XVII realizada por Matteo Neroni, en la que el ojo del dibujante no ha puesto luz sobre ella, sino sobre su estratégico emplazamiento, en la frontera atlántica europea. Y sin embargo Lisboa está, sigue allí, en esa presencia invisible que es lo único que justifica esta imagen en un atlante militar.

En unos casos sólo existía la muralla, en otros sólo la situación geográfica, y siempre con fines militares, pero también hubo casos en los que el trazado urbano formó parte de casi todos los dibujos que los ingenieros realizaron. Es lo que sucedió con La Valletta en Malta una vez que fue construida después

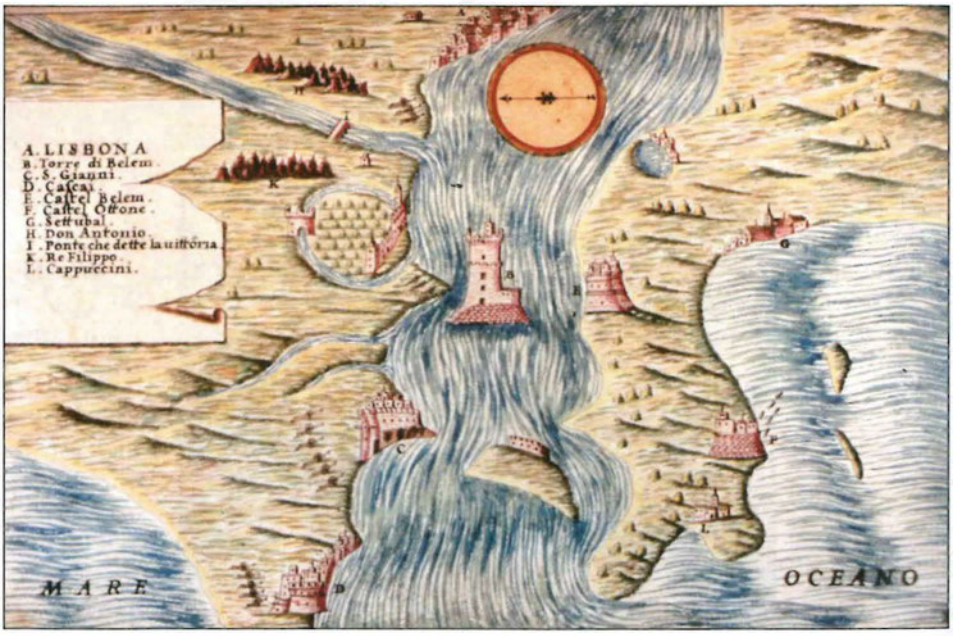


Figura 7.11. Imagen de Lisboa del Atlante Neroni. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.281.

del famoso asedio turco de 1564. Acabaría siendo un icono de modernidad, por su emplazamiento elevado, por unas fortificaciones continuamente perfeccionadas en los siglos XVI a XVIII, pero también, y por eso la traemos aquí, porque es uno de los casos en los que ese trazado interior tan perfecto casi siempre se quiso poner de manifiesto, sin que impidiera su comprensión la presencia de edificios, ya que se suele representar en planta.

En el siglo XVIII, los ingenieros marcaron visualmente cada vez más la relación entre la ciudad y el territorio, pero no por señalar los padrastros (lugares en alto desde los que era fácil atacarla) o los ríos, o la posición en el mapa, que también, sino porque la ciudad se nos presenta cada vez más perfectamente anclada en el espacio circundante a través de los caminos que conducen a ella o la atraviesan, creando los ejes monumentales que, aunque sea en planta solamente, no dejan de ser visibles en los planos de los ingenieros, ya sean estos franceses, españoles, alemanes, o italianos.

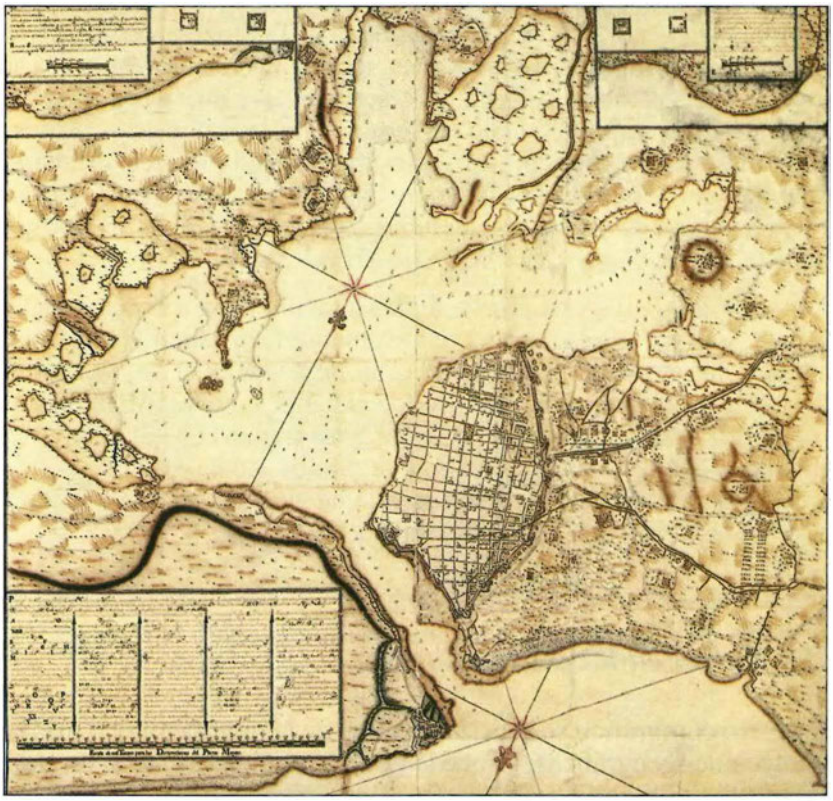


Figura 7.12. Dionisio Martínez de la Vega. Plano de La Habana. 1733.
Ministerio de Cultura. Archivo General de Indias.
M. y P. Santo Domingo, 176.

2. Códigos de representación

La necesidad de que la información fuera tan clara que se hiciera comprensible para cualquiera, haría también que en los dibujos de los ingenieros se utilizaran códigos de colores para indicar en los planos aquello que era viejo, lo que había que reformar, lo que había que derribar, lo nuevo que se proponía hacer,... Así, en los planos de los siglos XVI y XVII lo frecuente fue que el color rojo indicara las defensas antiguas y el color amarillo lo que se proyectaba nuevo. Se utilizaba también el verde para indicar obra ya construida, pero no antigua, como si el color rojo hubiera quedado limitado a aquellas obras. Siempre se indicaba, bien en el dibujo, bien en la relación escrita que lo acompañaba, lo que significaba cada color, porque no siempre eran los mismos. Esto es algo que se puede comprobar en muchos dibujos de ingenieros de la monarquía española, pero también en Francia el ingeniero Vauban, en 1680, cuando quiso unificar los códigos de colores utilizados en los planos estableció que en rojo fueran las obras acabadas, pero irían en gris o tinta china si no estuvieran revestidas de piedra, los proyectos irían en amarillo, y los viejos muros absorbidos por la nueva muralla, con línea de puntos. También en la Real y Militar Academia de Matemáticas de Barcelona, una de las materias que se estudiaban era lo que significaban los distintos colores en las cartas geográficas. Cabría hablar de más matices, pero lo que queremos señalar es que estos planos urbanos con fortificaciones siempre tuvieron una utilidad práctica, estaban destinados a otras miradas, muy pocas y muy expertas en guerra, que no se podían equivocar a la hora de interpretar un dibujo, y que la información se organizara mediante unos códigos fue una necesidad en esta profesión.

Con el tiempo, esos códigos de representación fueron despersonalizando los dibujos, y si en el siglo XVI es relativamente fácil identificar la mano del ingeniero o pintor que dibuja una ciudad amurallada, en el XVIII se habrá convertido en algo mucho más difícil. En toda la época que estudiamos los ingenieros utilizaron instrumentos científicos, pero se podría decir, simplificando, que en el XVI y parte del XVII la mano y la mirada guiaban su uso, y que paulatinamente fue el instrumento científico el que guió la posición y la mirada de quien los utilizaba, lo que culminará en el XVIII.

2.1. *La ciudad en los atlas militares*

El género corográfico se asocia al mundo de la pintura mucho más que las representaciones geográficas, ya que la vista corográfica es útil si da una información reconocible, con detalles que sólo un pintor es capaz de dar, sobre todo si es bueno en su oficio. Por eso, siguiendo a Ptolomeo, se ha venido estableciendo que, en el Renacimiento, el geógrafo debía ser un buen matemático y el corógrafo un buen artista, en concreto pintor (Wallis, 1985 y Nuti, 1995).

Figura 7.13. Francisco de Holanda, *Da fabrica que falece à cidade de Lisboa*. 1571. Biblioteca Nacional de Ajuda.

Algunos de los ingenieros militares de la época moderna reunieron ambas capacidades, y aunque el resultado final se debiera a manos distintas, los atlas militares buscaban una belleza que les puede integrar sin problema en la historia del arte. Ingeniería y pintura se dieron cita en sus páginas.

Un personaje interesante de este mundo a caballo entre la ingeniería y la pintura fue el portugués Francisco de Holanda, y no sólo por las imágenes de edificios que nos dejó en el *Libro das Antigualhas*, que se conserva en la biblioteca de El Escorial, que nos permite saber cómo eran las grandes fortalezas que visitó en su viaje a Italia, sino por sus ideas acerca del valor del dibujo, y por las imágenes de Lisboa en su libro *Da fábrica que falece a cidade de Lisboa* (1571), en la que demuestra su confianza en el valor del dibujo para la descripción urbana, aunque siempre se acompañara de textos escritos.

En ese mismo año de 1571 Francisco de Holanda escribió un pequeño libro sobre *De quanto serve a Ciencia do Desenho e Entendimento da Arte da pintura* dedicado al rey Sebastián de Portugal. En él este pintor e ingeniero, que llegó a proyectar fortificaciones, va repasando las utilidades que tiene el dibujo para la religión y para los reyes, tanto en tiempo de paz como de guerra. De hecho, según él hasta los reyes deben saber dibujar. La eficacia de sus dibujos se puede comprobar en la personificación que hace de Lisboa, cabeza del reino, como figura femenina sobre el agua, coronada por un castillo como lugar fortificado que era, y sosteniendo un barco, pues de la navegación procedía su riqueza. El de Lisboa es un libro que Francisco de Holanda inicia argumentando sobre la necesidad de fortificación de la ciudad, sus baluartes y defensas, abastecimiento de agua, y otras obras públicas además de palacios o iglesias, con lo que resume bien la idea que se tenía de una ciudad poderosa y bella, tal como pasará al imaginario de la Edad Moderna.

Ya nos hemos referido a los atlas al hablar de las representaciones de las ciudades que se guardaban en los palacios. El de Pedro de Texeira, es una pieza similar a los de Turriano o Spannocchi, al combinar los mapas de las costas y territorios peninsulares con vistas, en su caso a vuelo de pájaro, de las ciudades, villas y puertos. Son obras muy cuidadas que tardan mucho en acabarse. Spannocchi empezaría el suyo en Sicilia, recorriendo sus costas, y lo acabaría en España ya a fines del XVI, transcurriendo entre el comienzo y el final casi veinte años, si bien es cierto que fueron muchos los trabajos de este ingeniero y el tiempo no le sobró para poder dedicarse a acabar su extraordinaria descripción. Por su parte Texeira tardó en hacerlo doce años, desde 1622, en que empezó a recorrer los territorios para medirlos y dibujarlos, en compañía de otros dos profesionales, hasta 1634 en que lo dio por finalizado.

En toda Europa se hicieron atlas militares. Por ejemplo, en el ducado de Saboya, con su capital en Turín desde 1563, Enmanuele Filiberto inició una colección de mapas y corografías que sería aumentada por sus sucesores. El carácter militar de muchos de las vistas urbanas las trae a este capítulo, ya que en su mayoría fueron realizadas por ingenieros militares, como Carlo Morello, que en 1656 reunió una colección de dibujos de fortificaciones y mapas de un ducado cuya posición era estratégica en Europa. En ese sentido, la obra más importante fue el *Theatrum Sabaudie* publicado en 1682, en este caso sin el carácter secreto de tantos atlas, y que serviría para dar a conocer en otras cor-

Figura 7.14. Barcelona. Pedro Texeira. *Descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos"*, 1634. *Codex Miniatus 46*, Biblioteca Nacional. Viena.

tes europeas la belleza de las ciudades, fortalezas o monumentos de este ducado, con unas imágenes que eran acompañadas por descripciones escritas a cargo de un historiador y un geógrafo.

Figura 7.15. Niza con el proyecto de ampliación de Carlo di Castellamonte. *Theatrum Sabaudiae*. 1682.

La unión de geografía e historia en estos atlas a las descripciones visuales de ciudades y territorios fue una constante. Por otra parte, aunque la precisión sea menor en los que fueron filtrados por la mano de un pintor, todos ellos son expresión de poder sobre el territorio, y de una belleza que trasciende los usos prácticos que los originaron.

2.2. *Los modelos de bulto*

Representar la ciudad y el territorio circundante con exactitud requirió también la realización de modelos, lo que en castellano se llama a veces "maqueta". En el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias, de 1611, se definía lo que era un modelo: "como para hacer una torre u

otro edificio el artífice. Ármase toda aquella fábrica abreviada en una pieza pequeña, que della a la principal no hubiese más diferencia que solo el tamaño, o al revés, si de un gran edificio quisiese hacer el dicho modelo". Se refiere a edificios, pero es lo mismo para una ciudad, y basándonos en su autoridad vamos a hablar de "modelos", que es como se les llama en toda Europa.

Estos modelos de bulto se hicieron desde la Antigüedad, pero en lo referente al tema que nos ocupa, cuando se produce una producción masiva de modelos es desde el siglo XVI. Los ingenieros y militares a cargo de las obras hicieron con mucha frecuencia modelos que acompañaran sus dibujos e informes, porque si los dibujos eran explícitos, qué decir de un modelo a escala en el que todo se podía plasmar hasta el mínimo detalle. Fueron tan necesarios, que si algún día se hiciera un recuento de los que la documentación certifica que existieron, serían miles las referencias. El problema era su conservación, porque no sólo ocupaban mucho espacio si se les almacenaba (y sabemos

Figura 7.16. Giorgio Vasari. *Cosme I estudia el plan para la conquista de Siena*. Florencia, Palacio Vecchio. Salón del Cinquecento.

que una vez acabada su utilidad se conservaban sólo los más bellos), sino que eran de materiales fácilmente perecederos. Podían ser de madera o de barro, y su ejecución requería una capacidad de plasmación volumétrica de ciudades y territorios que llevaría en muchas ocasiones a que fueran encargadas a expertos ajenos a la ingeniería, siendo los escultores los más preparados para ello. Cuando no se encontraban buenos profesionales en el lugar al que se había desplazado el ingeniero, se hacía el modelo a su regreso a la corte con todos los datos que informes y dibujos recogían. Por las razones dichas no se conservan apenas modelos de bulto del siglo XVI, pero sí hay infinidad de noticias sobre su existencia, y nos podemos hacer idea de cómo eran contemplando otras maquetas de obras arquitectónicas que se conservan hoy día.

Su uso fue algo generalizado. No tenemos mas que recordar a Vasari retratando a Cosme I de Médicis mientras medía dibujos con un compás para preparar la conquista de Siena y representando al fondo un modelo totalmente fiel de cómo era la ciudad. En ese mismo palacio, en 1588 Ludovico Buti representó el taller del arquitecto como un lugar en el que se realizaban modelos de bulto de fortalezas, así que no sólo la arquitectura parece identificarse con fortificación o arquitectura militar, sino también con el aprendizaje de la elaboración de modelos. Las imágenes de ciudades fortificadas en relieve van desde las que representan planos vacíos, como las que se hicieron para enseñar en qué consistían los distintos sistemas de fortificación ideados por los ingenieros, hasta los grandes modelos urbanos como el que se hizo de Cádiz en el siglo XVIII. Antes, en el siglo XVII se había iniciado en Francia la realización de una serie de modelos de ciudades fortificadas para Luis XIV que son la base de la colección del museo de Plans-reliefs, ampliada con nuevas piezas hasta el siglo XIX. Son de grandes dimensiones, y en ellas se presentan con todo detalle tanto las ciudades como las tierras que las rodeaban, en un perfecto ejercicio de topografía que se convirtió en imagen de poder político, puesto que mostraban las fronteras del estado francés, lo que las convierte en una colección, y no en una suma de obras inconexas.

También en ese siglo, modelos de bulto se muestran en la fachada de una iglesia veneciana, Santa María del Giglio, adornada entre 1678 y 1683 por bajorrelieves representando tanto a Roma como ciudades amuralladas de las que se enorgullecían los venecianos, Candia, Spalato y otras, en las que, como en el caso de Padua, se muestra no sólo la muralla, sino todo el relieve del entramado urbano. El hecho es que, cuantos menos dibujos escenográficos tenemos de las ciudades fortificadas, sustituidos por planos, más modelos de bulto tenemos, conservando éstos la imagen de la ciudad real, y sobre todo sus volúmenes y alturas. Sólo a finales del siglo XVIII se empezarán a usar en Europa las curvas de nivel para indicar todo ello, y los modelos de bulto pudieron ser sustituidos por planos cada vez más científicos y sin duda más fáciles de archivar.

Figura 7.17. Maqueta de Besançon. 1720-1722. París. Musée des Plans-reliefs.

3. La ciudad en los tratados de arquitectura militar

En los tratados de arquitectura militar, como en todos, se fundieron la codificación de la experiencia con propuestas que tenían su origen en la mente de sus autores. En este caso, en ocasiones, se trataba de proponer aquello que ellos consideraban que se debía haber hecho en alguna ciudad en la que habían trabajado, o habían querido trabajar. Por ejemplo, Cristóbal de Rojas en su tratado muestra una ciudad de la que no da el nombre, presentándola como un tipo que él ha imaginado para así darle más carácter de universalidad, que es en realidad Cádiz, en la que trabajó casi toda su vida, y que presenta al lector tal como él consideraba que se debería haber fortificado,

La reflexión teórica sobre la ciudad y la forma que debía adoptar estuvo en la Edad Moderna contenida en los tratados de arquitectura militar, salvo casos de obras con aspiración de totalidad como el tratado de Scamozzi. Los tratados más manejados, como fueron los de Serlio, Palladio, o Vignola, se centraban más en los órdenes y en las tipologías de edificios, y en todo caso en la

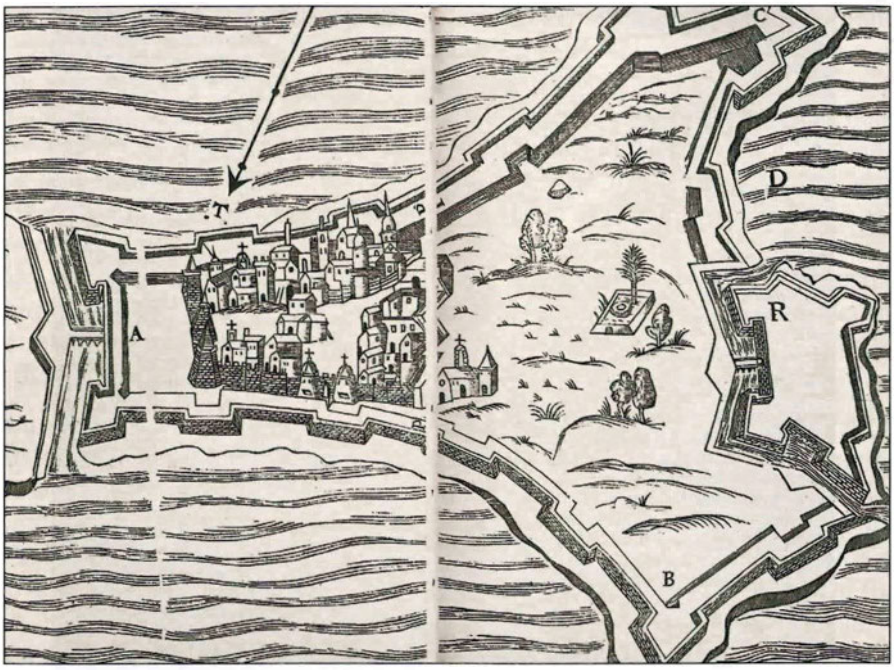


Figura 7.18. Cristóbal de Rojas: Cádiz como modelo urbano.
Teórica y práctica de fortificación. Madrid, Luis Sánchez. 1598.

relación de estos edificios con su entorno urbano, pero sin una visión global de lo que debía ser una ciudad y por consiguiente la imagen que debía presentar.

Ya Durero, en su *Varia lección sobre la fortificación de ciudades, fortalezas y burgos* del año 1527, que se ha relacionado con propuestas de Leonardo, pero también con fortificaciones de la monarquía española, como Salsas, diseñaba una ciudad ideal. Era cuadrangular, con los ángulos en chaflán, por supuesto fortificada, orientada en función de los vientos para protegerse de ellos, y en la plaza central, cuadrada, se construiría la casa del rey. Ese espacio de la plaza estaría a su vez protegido por otra muralla con cuatro puertas en medio de otra gran plaza donde vivirían los consejeros, sirvientes y artesanos al servicio del rey. Todo parece reducirse en ella a los sucesivos recintos fortificados que protegen el lugar del poder y el ciudadano ha desaparecido.

Los sueños de perfección urbana, circulares o cuadrados, abundan en la producción teórica. No desapareció la ambición de aproximarse al círculo con las formas bastionadas, como podemos ver en el tratado de Pietro Cataneo, uno de los que contribuyeron a ir definiendo también una forma regular de ciudadela, basada en el pentágono, que, como decía el mismo Cataneo, era una pequeña ciudad, y ocupaba el mismo lugar en alto y en un costado de la ciudad que ocupaban en la Edad Media los castillos de los príncipes.

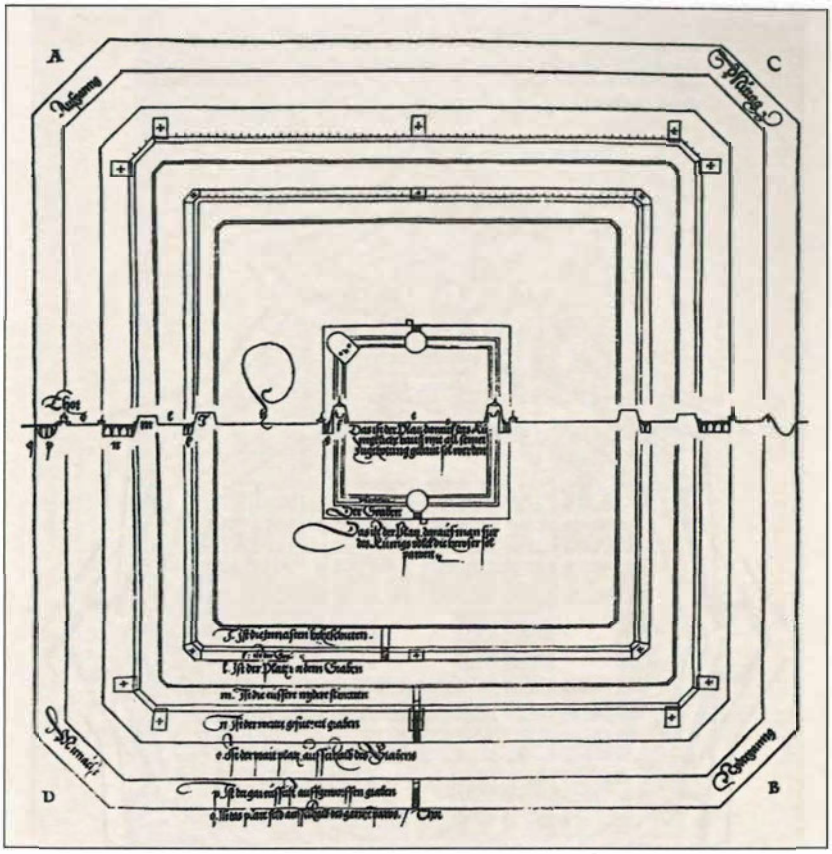


Figura 7.19. Ciudad ideal según Alberto Durero. *Varia lección sobre la fortificación de ciudades, fortalezas y burgos*. 1527.

Los préstamos con la arquitectura civil y la ciudad de los arquitectos también se dieron, como no podía por menos, y en ese sentido, también tendrá su proyección en el diseño de ciudades la jardinería, como sucede en la obra del Abate Laugier, *Essai sur l' architecture* (1753). Sin embargo, nos interesa más Blondel, que con su *Cours d' architecture* (1771) conoció un éxito que le llevó a todas las bibliotecas de arquitectura europeas de la época, y planteaba cómo monumentalizar la ciudad mediante grandes edificios públicos y calles de trazados regulares que se pueden asimilar a las vías militares que permitían controlar las ciudades. Blondel fue responsable de muchas de las voces sobre arquitectura de la Enciclopedia, pero también llevó a cabo transformaciones en las ciudades de Estrasburgo y de Metz, y sus teorías influirán en el plano de París proyectado por Pierre Patte (1765), que según ha estudiado Picon (1988), tiene muchas concomitancias en su concepción con las ciudades que diseñan los ingenieros.

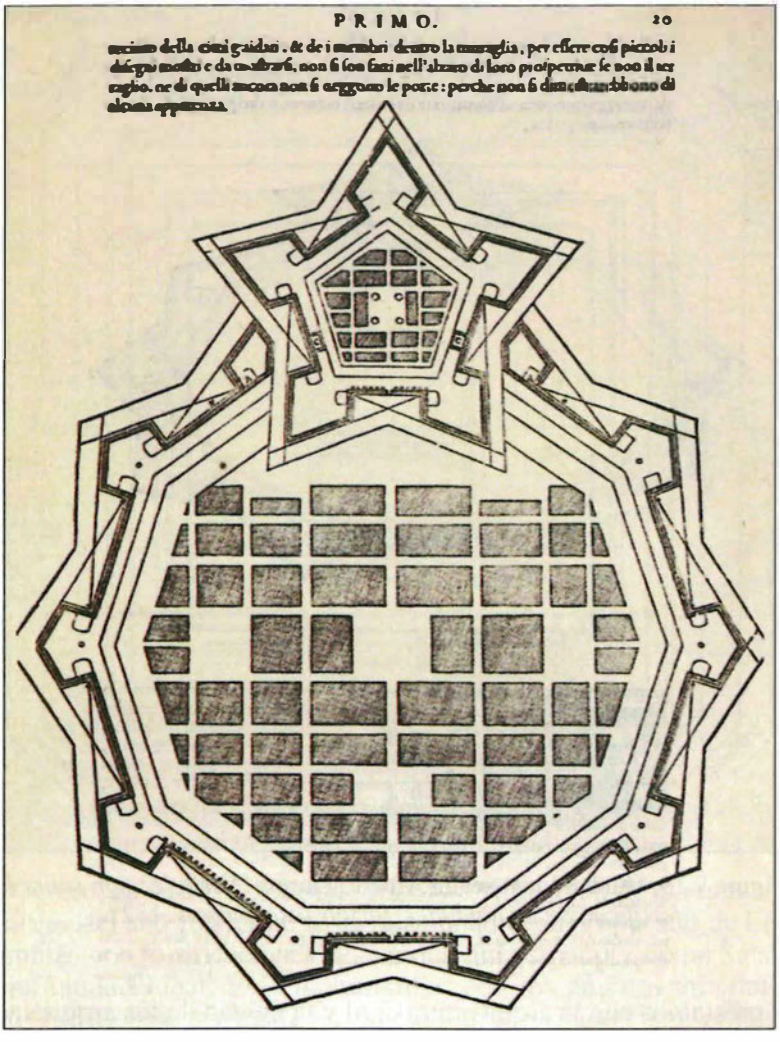


Figura 7.20. Pietro Cataneo, *I Quattro primi libri di architettura*, 1554. Ciudad con ciudadela.

En este breve apunte sobre la importancia que para el urbanismo tienen los tratados de arquitectura militar, cabría concluir con que en ellos la ciudad también fue casi desapareciendo con el tiempo, salvo en cuestiones prácticas, como la comunicación entre la plaza y los baluartes, los cuarteles y edificios para el servicio de una guarnición, u otras cuestiones referentes a la circulación de tropas en su interior, pero los fragmentos urbanos que definían la imagen de la ciudad se siguieron tratando en ellos, y elementos como el de las puertas no desaparecieron de sus páginas.

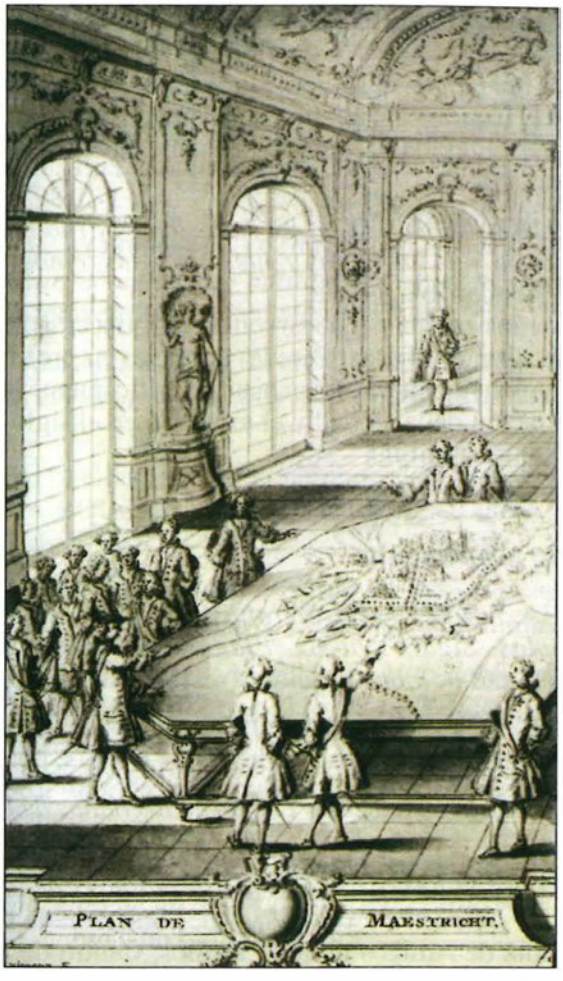


Figura 7.21. Luis XV y su Estado Mayor, estudian la maqueta de Maastricht en la Galería de plans-reliefs del Louvre. *L'Etat des ingénieurs*. 1753. Biblioteca Nacional de Francia, Biblioteca del Arsenal.

Bibliografía básica

CÁMARA, A. (1991), "El dibujo en la ingeniería militar del siglo XVI", *A Distancia*, octubre, pp. 24-30.

En este artículo, que los alumnos/as pueden consultar en el repositorio digital de la biblioteca de la UNED, se establecen algunas de las cuestiones básicas para abordar la actividad como dibujantes de los ingenieros.

CÁMARA, A. (2009), "Retratos urbanos para la guerra". En MÍNGUEZ, V., RODRÍGUEZ, I. y ZURIAGA, V. (eds.) *El sueño de Eneas. Imágenes utópicas de la ciudad.* Castellón, Universitat Jaume I, pp. 65-88.
Se aborda la fidelidad al "retrato" de la ciudad, que fue una constante en imágenes consideradas secretos de estado por los gobernantes de la Europa moderna.

PEREDA, F., y MARÍAS, F. (2002), *El Atlas del Rey Planeta. La "Descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos" de Pedro Texeira (1634).* Hondarribia, Nerea.
En varios de los capítulos que sirven de introducción al atlas de Texeira (Hernando, Kagan, Marías, Pereda) se tratan en profundidad las cuestiones que condicionan y definen historiográficamente los estudios sobre la representación de la ciudad y el territorio en el siglo XVII en el ámbito de la ingeniería militar.

Bibliografía de ampliación

BONET CORREA, A. (1991), *Cartografía militar de plazas fuertes y ciudades españolas. Siglos XVII-XIX. Planos del Archivo Militar francés.* Madrid, Instituto de Conservación y restauración de Bienes Culturales.

BOUSQUET-BRESSOLIER, C. (ed.) (1999) *Le paysaje des cartes, genèse d'une codification.* París, Musée des Plans Reliefs, pp. 17-27.

CÁMARA, A. (1998), *Fortificación y ciudad en los reinos de Felipe II.* Madrid, Nerea.

CÁMARA, A. (coord.) (2005), *Los ingenieros militares de la monarquía hispánica en los siglos XVII y XVIII.* Madrid, Ministerio de Defensa, Asociación Española de Amigos de los Castillos, Centro de Estudios Europa Hispánica.

CÁMARA, A., (2006), "Medir para el rasguño y dibujar para el atlas. Los Ingenieros Mayores de Felipe III". En *España en el Mediterráneo. La construcción del espacio.* Madrid, Ministerio de Fomento CEDEX-CEHOPU.

CÁMARA, A., MOREIRA, R., VIGANÒ, M., (2010), *Leonardo Turriano. Ingeniero del Rey.* Madrid, Fundación Juanelo Turriano.

CAPEL, H., SÁNCHEZ, J. E., MONCADA, O. (1988), *De Palas a Minerva. La formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares en el siglo XVIII.* Barcelona, Ediciones del Serbal, CSIC.

DE SETA, C. (1996) "L'Iconografia urbana in Europa dal XV al XVIII secolo". En DE SETA, C. (coord.), *Città d'Europa. Iconografía e vedutismo dal XV al XIX secolo.* Napoli, Electa.

HERNANDO SÁNCHEZ, C. J (coord.), *Las fortificaciones de Carlos v*. Madrid, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

LAMBERINI, D. (1988), "Funzioni di disegni e rilievi delle fortificazioni nel Cinquecento". En *L'Architettura militare veneta del Cinquecento*. Milán, Electa, pp. 98-132.

MAROTEAUX, V., y ORGEIX, E.D' (dir.) (2001) *Portefeuilles de plans: projets et dessins d'ingenieurs militaires en Europe du XVI au XIX siècle*. Bourges, Archives départementales du Cher.

MUÑOZ CORBALÁN, J.M. (coord.) (2004), *La Academia de Matemáticas de Barcelona. El legado de los ingenieros militares*. Madrid. Ministerio de Defensa.

NUTI, L. (1995), "Le langage de la peinture dans la cartographie topographique", en BOUSQUET-BRESSOLIER, C. (ed.), *L'Oeil du cartographe*. París, CTHS.

PASTOUREAU, M. (1984), *Les atlas français XVIe-XVIIe siècles. Repertoire bibliographique et étude*. París, Bibliothèque Nationale 1984.

PEREDA, F., y MARÍAS, F. (eds.) (2002), *El Atlas del Rey Planeta. La "Descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos" de Pedro Texeira (1634)*. Hondarribia, Nerea.

PICON, A. (1988), *Architectes et ingénieurs au siècle des lumières*. Marsella, Éditions Parentheses.

SÁNCHEZ RUBIO, R., TESTÓN NÚÑEZ, I., SÁNCHEZ RUBIO, C. M. (2004), *Imágenes de un imperio perdido. El Atlas del marqués de Heliche*. Badajoz, Junta de Extremadura.

SILVA SUÁREZ, M. (2004) "El lenguaje gráfico. Inflexión y pervivencias", en SILVA SUÁREZ, M. (dir.) *Técnica e ingeniería en España, I. El Renacimiento*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 239-306.

STROFFOLINO, D,. (2003) "Sui trattati di rilevamento fra Quattro e Cinquecento", En CANTILE, Andrea (a cura di), *Leonardo genio e cartografo. La rappresentazione del territorio tra scienza e arte*. Firenze, Istituto Geografico Militare, pp. 45-79.

VERIN, H. (1993), *La Gloire des ingénieurs: l'intelligence technique du XVI au XVIII siècle*. París, Albin Michel.

WALLIS, H. (1985) "The Role of the Painter in Renaissance Marine Cartography". En CLIVIO MARZOLI, C. (coord.), *Imago et mensura mundi. Atti del IX Congresso Internazionale di Storia della cartogafia*. Istituto Della Enciclopedia Italiano. Firenze.

WARMOES, I. (1997), *Le Musée des plans-reliefs*. París, Editions du Patrimoine.

WARMOES, I. (coord.) (2007), *Vauban, bâtisseur du Roi-Soleil*. París, somogy éditions d'art, Cité de l'architecture et du patrimoine, Musée des Plans-reliefs.

WARMOES, I., D'ORGEIX, E. y VAN DEN HEUVEL, C. (dirs.) (2003) *Atlas militaires manuscrits Europeans (XVI-XVIII siècles)*. París, Musée des Plans Reliefs.

TEMA 8

Nuevas enemigas o desconocidas

Alicia Cámara Muñoz

- Las nuevas ciudades en Europa y América:
  - Planos de fundación y renovación urbana entre los siglos XVI y XVIII.
- La imagen de las ciudades enemigas:
  - Argel y Estambul.
  - Los dibujos de los espías.
- Descubriendo al otro:
  - La ciudad en las expediciones científicas del siglo XVIII.

Introducción

Desde la Antigüedad un mapa es un tesoro que permite conocer, comprender y viajar por el mundo. No lo es menos la descripción visual de una ciudad desconocida. La inserción de la ciudad en el territorio, que tantas vistas subrayan, nos lleva de nuevo al mapa, y, cómo no, a recordar esa literatura de viajes que construyó mapas con la palabra, como *Os Lusíadas* del portugués Luis de Camões (1572), expresión literaria de un imperio que se había extendido por todo el mundo gracias a exploradores y descubridores como Vasco de Gama, cuyas hazañas relata. Ningún descubrimiento se hizo sin mapas, siempre más exactos tras las expediciones, y de todos los viajes regresaron sus protagonistas contando maravillas de las ciudades descubiertas o con propuestas de fundación de ciudades nuevas. Para contarlo en imágenes se utilizaron todos los recursos al alcance de la época.

Los términos relacionados con la cartografía se utilizan hoy día entre otras posibilidades para explicar algo complejo con un orden determinado. En ese sentido, podemos recordar, retrocediendo en el tiempo, que una de las razones para la concesión del premio Nóbel a Vargas Llosa ha sido "su cartografía de las estructuras de poder", que en el siglo XVIII los responsables de la Enciclopedia Francesa consideraron a esa obra un mapa del mundo, y que ya Nicolás de Cusa en el siglo XV comparaba la realización de un mapa con el proceso de conocimiento. Esta metáfora era perfectamente comprensible en ese siglo, que comenzaba a consolidar el sentido de la vista como el que de forma más inmediata permitía acceder al conocimiento, y a los mapas como uno de los mejores instrumentos mnemotécnicos, porque, como decía Ortelio en el prólogo de su *Theatrum Orbis Terrarum*, los mapas nos impresionan profundamente, y permanecen en la memoria. También Georg Braun, en la introducción al *Civitates* recordaba que Aristóteles consideraba a la vista el primero de los sentidos, y a ese sentido se dirigían las imágenes de ciudades que publicó durante años.

En esta parte del programa en el que, bajo el epígrafe "formas de apropiación", abordamos distintas maneras que tiene el viajero de enfrentarse a la ciudad para apropiarse de su imagen, cabe recordar también, aunque les dediquemos poco espacio, que el que un pintor acompañe a un viajero ilustre tampoco fue algo extraño, porque del viaje se hace una relación, pero cuando es posible también se realizan imágenes de lo visitado. La imagen urbana como recuerdo de viaje, aunque no sean las mismas voluntades ni las mismas finalidades las que dirigen las formas de apropiación es una constante. Por ejemplo, en el siglo XVII el pintor Pier María Baldi acompañó a Cosme III de Médicis en su viaje por España, y de ese viaje se conservan dibujos de ciudades españolas, probablemente destinadas a la colección de vistas y todo tipo de cartografía que atesoraban los gobernantes de Florencia. A ellas hay que añadir por supuesto un interesante texto que va describiendo esas ciudades, además de cuestiones referentes a la historia o la sociedad.

La ciudad podía ser la protagonista de los dibujos del viaje, o aparecer incorporada a los mapas, en los que fueron representadas por mucho tiempo mediante signos convencionales que las igualaba, lo mismo que cuando se quería representar un río o una cadena montañosa (Delano-Smith, 2007). Esa estandarización de los signos urbanos, normalmente con forma amurallada y/o torres es algo que podemos ver continuamente, incluso en los mapas realizados por los ingenieros. En este tema vamos a hablar de las primeras, de aquellas que se individualizan, que buscan un retrato de la ciudad que las diferencie de otras y las haga reconocibles.

Vamos a hablar de las imágenes que se hicieron para servir a la fundación de ciudades, y de las ciudades descubiertas en nuevos mundos, o las que fueron retratadas por los pintores que acompañaron las expediciones científicas. Por lo que se refiere a las ciudades enemigas, hay que partir de la base de que, si bien enemigas de Occidente en general hubo algunas, en la mayor parte de los casos esas ciudades enemigas eran simplemente las de otros estados en guerra. De ellas circulaban imágenes grabadas y se habían dibujado con otros fines, pero al enemigo lo que le interesa es saber a ciencia cierta el estado de sus defensas y sus circunstancias reales, en ningún caso idealizadas, o ancladas en el tiempo, por lo cual haremos también alusión a la existencia de dibujantes espías que retrataron la ciudad del enemigo.

1. Las nuevas ciudades en Europa y América

La creación de nuevas ciudades implicaba una reflexión que trascendía a la de la forma de su trazado, sus defensas, o las ordenanzas que podían regular la edificación. Aparece también el tema de la *civitas*, es decir el de los ciudadanos como cuestión de primer orden, que afecta al tamaño deseado de la nueva fundación. Botero, así como otros pensadores que abordaron el tema de la ciudad en los siglos XVI y XVII tenían muy claro que había un límite en el número de habitantes que debía tener, y que, superado ese, se hacía ingobernable. Por eso, cuando una ciudad se hacía imposible de controlar, como les sucedió por ejemplo a Madrid y a Nápoles en el siglo XVII, se recurrirá a la comparación con Babilonia para que cualquiera pudiera comprenderlo. En cambio las buenas ciudades con la que se comparaban era con Jerusalén.

En ese sentido, cuando Guamán Poma de Ayala representó, a comienzos del siglo XVII, la "ciudad del cielo para los buenos pobres pecadores", lo hizo siguiendo el modelo de ciudad fundada por los españoles, tal como aparece en las ilustraciones de su *Nueva crónica y buen gobierno*. La plaza se identifica con la ciudad y el lugar que en otras vistas suele ocupar la iglesia, es ocupado aquí por la visión celestial de la Virgen con la Santísima Trinidad. En el centro de la plaza representa la fuente "agua de vida", y en primer plano un fuer-

te muro con almenas, lo cual está ausente en la mayoría de las ciudades por él representadas pues, como sabemos, no fue la fortificación precisamente lo que caracterizó a las ciudades americanas. Pero aquí sí porque Jerusalén tuvo murallas, como se puede comprobar en todas y cada una de las representaciones ideales de esa ciudad. En la imaginación de Guamán Poma de Ayala, la asimilación entre Jerusalén celestial y ciudad terrenal es tan manifiesta, que es además una ciudad conocida, real, la de las fundaciones americanas, la que se identifica con la visión celestial.

Figura 8.1. Felipe Guamán Poma de Ayala, *Nueva Coronica y Buen Gobierno de las Indias* h. 1614. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

Y si Jerusalén podía adoptar la forma de una ciudad hispánica del XVI, también esas ciudades fundadas en América se adaptaban, ya desde los pla-

nos de fundación, al trazado que Aristóteles había considerado el mejor, que era la ciudad de Hipodamo de Mileto, que se ha querido poner en relación con las nuevas fundaciones, si bien sobre esto se plantea un debate, ya que por un lado la política de Aristóteles parece que apenas se usó en la Edad Media, y sin embargo se ha señalado su influencia en las ciudades fundadas en el siglo XIII. Por otra parte, como ya hemos dicho, para Botero, referente ineludible en la historia del pensamiento sobre el hecho urbano, la ciudad son los ciudadanos, y cuanto más poder tengan ellos, más tiene la ciudad. Cuando se funda una ciudad se busca que tenga esa buena población de la que habla Botero, y que además incorpore a su grandeza el buen aire, con lo que la elección del emplazamiento y la orientación de las calles será algo muy cuidado, unas vistas agradables, calles rectas, edificios magníficos, la protección de la religión que genera una fuerza que permite prosperar a una ciudad, unas instituciones que controlen la vida en ella, rico comercio, buen abastecimiento... En definitiva, lo que hacía admirables a las ya construidas, tal como lo narran los historiadores de ciudades que proliferaron en la época, es lo que se buscaba ya en el momento de una nueva fundación.

1.1. *Planos de fundación y renovación urbana entre los siglos XVI y XVIII*

La historiografía a veces ha relacionado el cuadrado como generador del trazado de muchas nuevas fundaciones con la visión del Apocalipsis, en la que la Jerusalén celestial "estaba asentada sobre una base cuadrangular y su longitud era tanta como su anchura". Ciertamente se podrían encontrar testimonios de este tipo de paralelismos, sobre todo si tenemos en cuenta la utilización simbólica constante de Jerusalén como término de comparación de las ciudades en la Edad Moderna. Por ejemplo el franciscano fray Toribio de Benavente, "Motolinía", escribió que, en los primeros tiempos, cuando se construía el México de los españoles, había allí "más gente que en la edificación del templo de Jerusalem". No era una Roma, ni una Babilonia, era la ciudad cristiana por excelencia, o, en este caso, el edificio emblemático de toda la cristiandad: el templo de Jerusalén.

En los planos de fundación de ciudades, lo que se explica en imagen es el trazado que se ha de seguir. Pueden ser trazados radiales, los preferidos para las ciudades amuralladas, o con un desarrollo ortogonal, como en el caso americano y en otros muchos precedentes en Europa. En los segundos, se parte de la plaza para dibujar las calles, y la función última de muchos de los planos fue la del reparto de solares, así como la organización desde el comienzo de los espacios del poder en la futura ciudad.

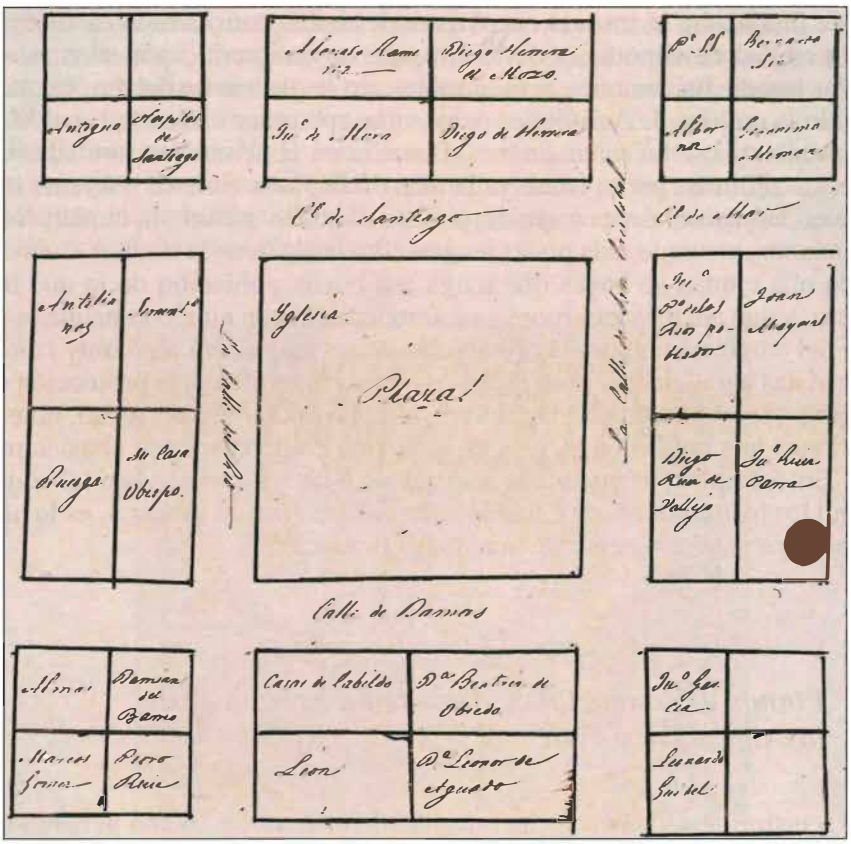


Figura 8.2. Plano de fundación de Barquisimeto (Venezuela). Siglo XVI. Sevilla. Archivo General de Indias, M. y P. Venezuela 7.

No siempre nacieron ordenadas por la cuadrícula las grandes ciudades fundadas por los españoles en América, y en algunos casos se dieron transformaciones equivalentes casi a una nueva fundación. Es el caso de Potosí (Bolivia), que comenzó como un campamento minero desde que los españoles llegaron allí, hacia 1545, atraídos por la riqueza de plata del cerro. Aunque se le dio el título de "Villa Imperial" en 1561, solamente en 1572 fue cuando el virrey Toledo se ocupó de que el centro de la ciudad se ordenara en forma de damero, y esa zona, donde estaba la plaza mayor, se reservó para españoles y criollos. Para Guamán Poma de Ayala, la villa de Potosí bien podía ser ciudad en España, porque las ciudades españolas adquieren desde la distancia esa cierta aureola del mito, que las hacía comparables sólo con las más bellas. Por otra parte, el que las ciudades fundadas en la época moderna tiendan a la regularidad es parte de la modernidad y probablemente por eso un ejemplo como del de Carlentini en Sicilia fue dibujado por Spannocchi.

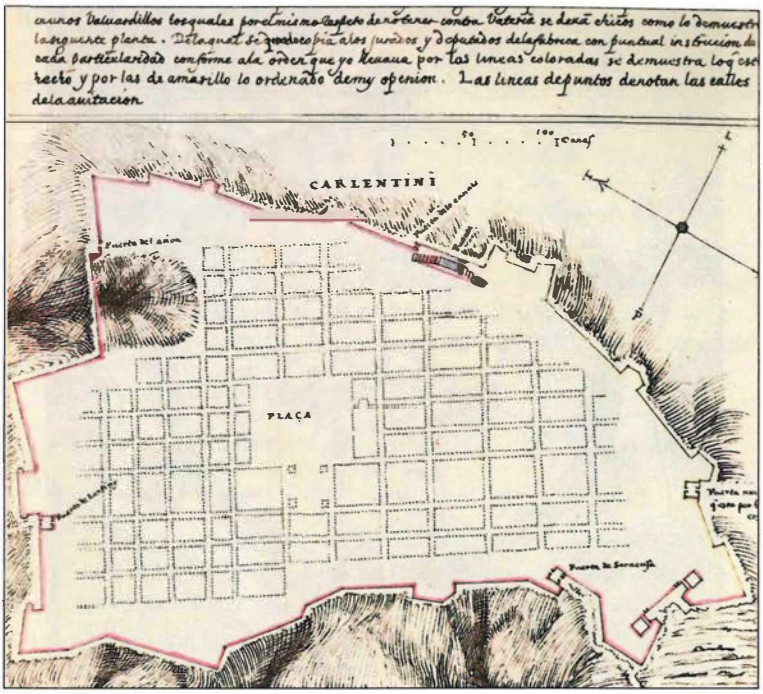


Figura 8.3. Tiburzio Spannocchi. La ciudad de Carlentini. *Descripción de las marinas de todo el reino de Sicilia*. Acabado en 1596. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 788.

La planta facilita la comprensión de la medida y el trazado, pero también podríamos decir que es el tipo de representación más práctica, porque es el que se puede llevar al terreno clavando estacas que marquen por dónde han de ir las calles con sus fachadas. Como tardaron mucho en ser construidas, ver su realidad hubiera sido decepcionante, todavía hoy lo es en muchos casos, ya que los edificios no responden a esa regularidad en planta y las zonas sin construir permanecieron por mucho tiempo tal como aparecían en el plano.

En la Edad Moderna se fundaron ciudades que respondieron a los modelos ideales de los tratados, que como ya dijimos, son en su mayoría tratados de arquitectura militar. Es el caso de Palmanova, con un perfecto trazado radial que busca la proximidad al círculo, más fácil si es una ciudad amurallada para defender una frontera, la veneciana en este caso, con unas calles que permiten una rápida movilidad de las tropas desde el centro hacia los baluartes. Sin embargo, también se pudo combinar la perfección de la forma circular con el orden de la cuadrícula, y cuando se funden ambas ambiciones surgen ciudades como alguna de las proyectadas por Vauban para la defensa del estado francés, que han quedado como hitos urbanos para la historiografía.

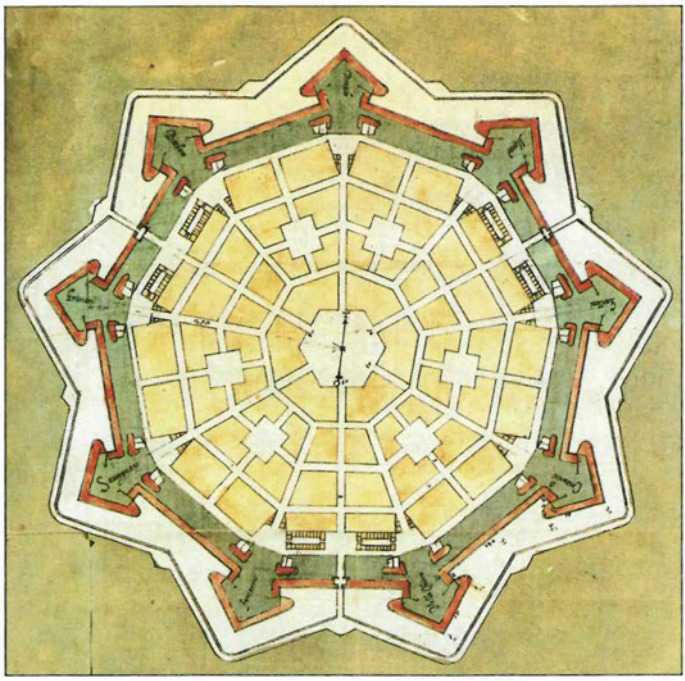


Figura 8.4. Anónimo. Planta de Palmanova.
Siglo XVII. Torino, Archivio di Stato.

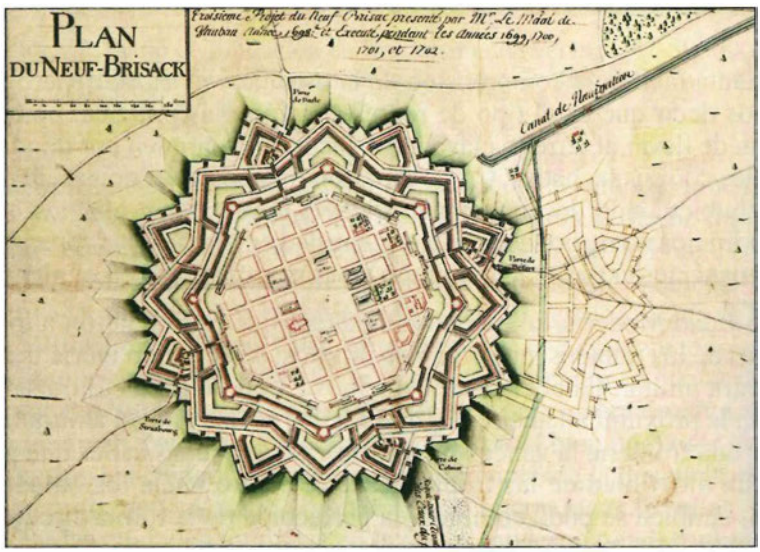


Figura 8.5. Tercer proyecto para la fundación de Neuf Brisac por Vauban en 1698. París, Museo de Plans-reliefs.

2. La imagen de las ciudades enemigas

Tener mapas e información de las ciudades enemigas, más si eran fortificadas, se convirtió en asunto prioritario para todos los estados. Por eso, el cartógrafo inglés William Borough haría mapas de Cádiz para conmemorar el ataque inglés a esa ciudad en 1587 por Drake, y son muchos los dibujos que se conservan de ciudades realizados para servir a los intereses de los enemigos. Ya dijimos al comienzo que por un lado están los dibujos de las ciudades enemigas de Occidente, y por otro las que los gobernantes ambicionaron conquistar a sus enemigos. Es lo que justifica el carácter secreto que tuvieron las vistas dibujadas por los ingenieros, y el miedo a que cayeran en manos enemigas.

2.1. *Argel y Estambul*

Cuando la ciudad era enemiga, tener su imagen exacta se convertía en un proceso todavía más arduo. No debió ser fácil dibujar Argel y hay incluso algún dibujo realizado por los cautivos en su deseo de servir al rey una vez liberados. Es una ciudad en cuya imagen el puerto era tratado enfáticamente, por la sencilla razón de que el poder de esa ciudad enemiga se condensaba en ese muelle, desde el que salían los barcos de corsarios aliados con el Turco a atacar las costas de los reinos hispánicos.

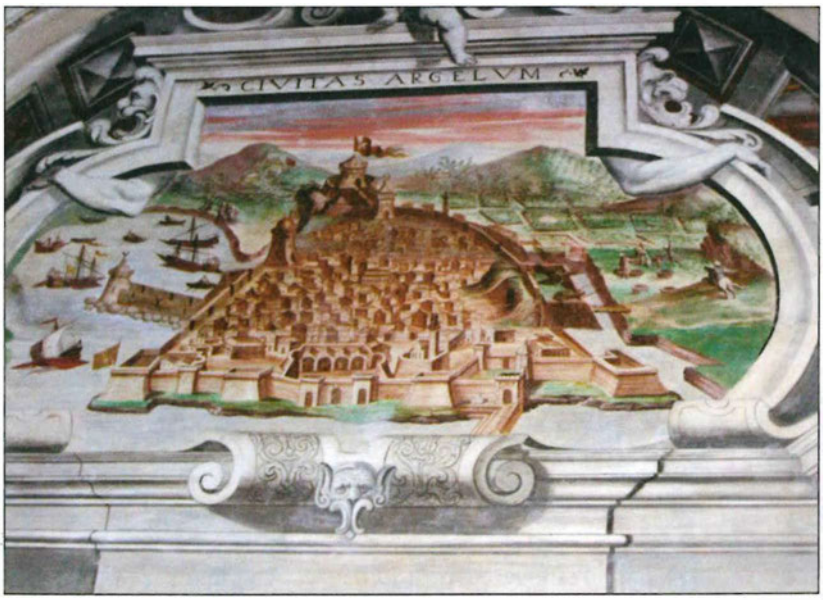


Figura 8.6. Vista de Argel. Palacio del Viso del Marqués (Ciudad Real).

Como Argel interesaba en tanto que puerto enemigo cercano, los dibujos la describirán exactamente así, y apenas individualizan sus edificios. Interesaba para la guerra, pero no como modelo urbano. En cambio, una ciudad que maravillaba y que interesaba por sus grandes edificios era Estambul, capital del imperio turco. Fue la ciudad enemiga por excelencia, porque desde ella toda la cristiandad estaba amenazada, pero también era parte de las maravillas de Oriente, y la guerra se desarrollaba lejos de sus murallas. Comerciantes y marinos llevaron los relatos de su esplendor a Venecia y al mundo, pero también los artistas viajaron a esa ciudad tanto en el siglo XV como en el XVI. Uno de ellos,

Figura 8.7. Gentile Bellini, *San Marcos predicando en Alejandría*. Milán, Pinacoteca Brera.

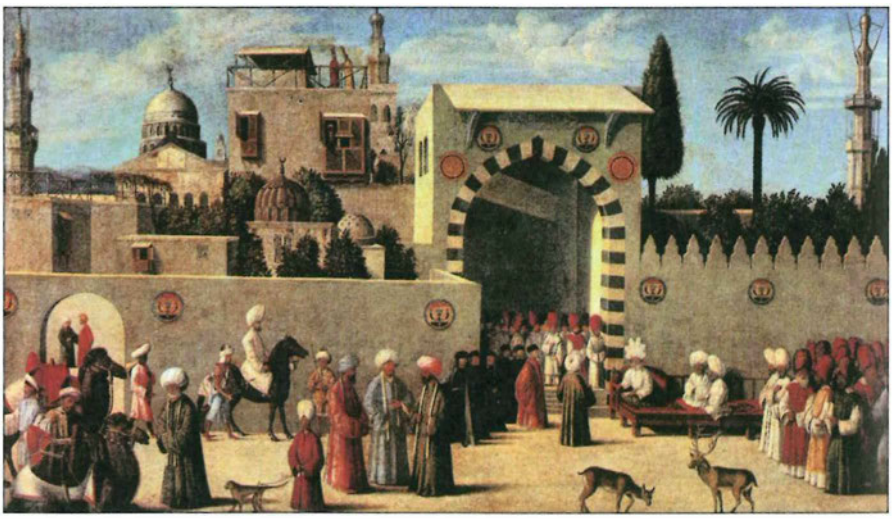


Figura 8.8. Anónimo veneciano. *Recepción de un embajador en Damasco*. París, Musée du Louvre.

el pintor Gentile Bellini gracias a su viaje pudo recrear los ambientes de las ciudades orientales en algunas de sus obras, como la predicación de San Marcos en Alejandría y un pintor anónimo a fines del XV, desde esa puerta de Oriente que fue Venecia, pudo pintar la recepción de un embajador en Damasco, ciudad que quizá conociera. En ambos casos el exotismo no se limita a los escenarios urbanos y la arquitectura, con ser estos relevantes, sino que también se han preocupado por reflejar vestimentas, facciones e incluso formas de relacionarse en una cultura tan ajena a la propia. Sin duda ese orientalismo que por tantas vías penetró en Venecia contribuyó a la fascinación que esta ciudad ejerció en los viajeros.

Casi como si los artistas quisieran dar cuenta de una grandeza inconmensurable, las vistas de Constantinopla, conocida como Estambul desde la conquista turca, se desarrollaron en unos formatos horizontales extremadamente alargados que permitían detallar todos sus edificios. En concreto la vista hecha por Melchior Lorich (o Lorch) en 1559 medía más de once metros hasta que fue cortada en 21 piezas en el siglo XIX, lo que obligaba a pasear delante de ella si se quería apreciar toda su belleza.

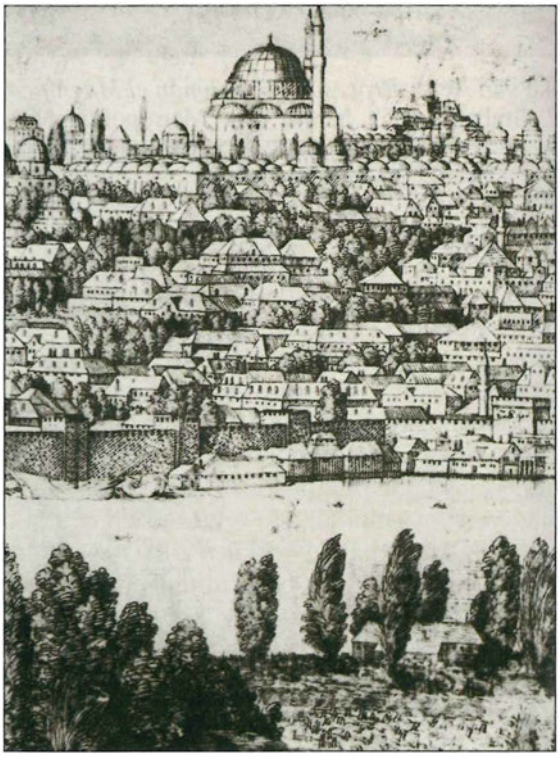


Figura 8.9. Melchior Lorich. Detalle de la vista de Estambul. 1559. Leiden, Biblioteca de la Universidad.

Se expuso públicamente durante mucho tiempo en la biblioteca de la universidad de Leiden, donde se conserva hoy día, y nunca fue impresa. Con anterioridad, esa cultura extraña a occidente, con sus edificios (y ruinas clásicas) y sus costumbres, es decir, de nuevo combinando la percepción de la ciudad como *urbs* y como *civitas*, había sido dibujada en 1533 por Pieter Coecke van Aelst en siete paneles, que luego serían grabados.

Figura 8.10. Pieter Coecke van Aelst, *Procesión de Solimán el Magnífico en el Hipódromo de Estambul*. Grabado. 1553. Nueva York, Metropolitan Museum.

Éste había viajado al imperio otomano para hacer cartones para tapices, con la intención de que los tapiceros flamencos pudieran ampliar su negocio vendiéndole paños a tan suntuosa corte. No lo consiguió, pero difundió por Europa la imagen de una Estambul algo manipulada pero no por eso menos fascinante en el libro *Ces moeurs et fachons de faire de Turcz* publicado en 1553. Por su parte el danés Lorich había viajado entre los personajes que acompañaron al embajador del Sacro Imperio, Busbecq, ante la corte de Solimán el Magnífico. En ambos casos el enemigo y su ciudad por excelencia, corte de la Sublime Puerta, se nos presenta como lejana, extraña a los usos, costumbres y edificios occidentales, pero tan magnificada como lo exigía su poder. La comparación de la imagen de esa ciudad que tuvo Lorich con la de le Corbusier y la de Pamuk que ha llevado a cabo Morkoç (2007) está llena de sugerencias sobre cómo la misma ciudad proyecta su realidad en imagen y palabra en función del tiempo y de la historia.

2.2. *Los dibujos de los espías*

Al igual que los ingenieros necesitaron el dibujo como parte esencial de su práctica profesional, conocer el estado de las ciudades fortificadas del enemi-

go requirió que los espías tuvieran una formación similar, puesto que no cualquier dibujante sabe identificar la eficacia de unas formas bastionadas, por eso nos encontramos ingenieros espías, como Pedro Texeira, ingeniero militar y cartógrafo, que espió durante un tiempo las plazas fuertes del País Vasco francés. Por todo ello, entre las instrucciones a los corregidores que eran los representantes del rey en la ciudad, publicadas por Jerónimo Castillo de Bobadilla a finales del siglo XVI, se incluía la de estar muy vigilantes para impedir que ningún dibujante enemigo pudiera subir o visitar las murallas de la ciudad.

La habilidad para el dibujo y la capacidad para explicar las características de un territorio o de una fortificación fueron por lo tanto imprescindibles para unos espías que proliferaron en la Europa en guerra de la Edad Moderna, en la que las fronteras se erizaron de fortificaciones. Algunos de los retratos urbanos de los espías (tan secretos como la guerra requería y nunca dados a la imprenta) nos proporcionan vistas inéditas como las de las ciudades de las Baleares realizadas por Charles Pène, el año 1680, para el monarca francés. La instrucción que recibió Pène para realizar este atlas, decía que en los planos de las ciudades y fortificaciones no podía incluir nada "de lo cual no esté muy seguro y sobre lo que no le quede ninguna duda", por lo que son imágenes urbanas que como documento resultan excepcionales.

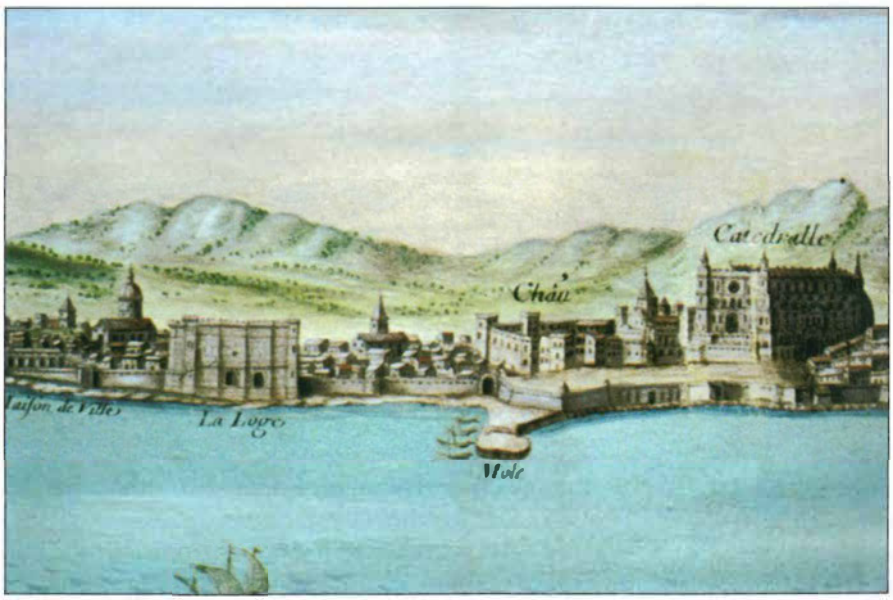


Figura 8.11. Ch. Pène, Detalle de la vista de Palma de Mallorca, en *Recueil des cartes des costes de Catalogne et des isles de Majorque, Minorque et Ivice*. 1679. Château de Vincennes (Francia). Biblioteca del Servicio Histórico de la Marina.

Las ciudades lejanas y poderosas fueron objeto de atención, y muchos dibujantes acompañaron a los viajeros, ya fueran científicos o corsarios. Un enemigo de la monarquía española, el corsario inglés Sir Francis Drake fue en última instancia el responsable de la imagen de la ciudad de Santo Domingo que durante más tiempo se repitió, ya que en los asaltos de 1585 al Caribe español llevó con él al italiano Battista Boazio, que realizó un grabado de esa ciudad repetido hasta el siglo XVIII. Difundir la imagen en este caso fue una demostración del poder inglés, que se había apoderado de la imagen de la ciudad enemiga.

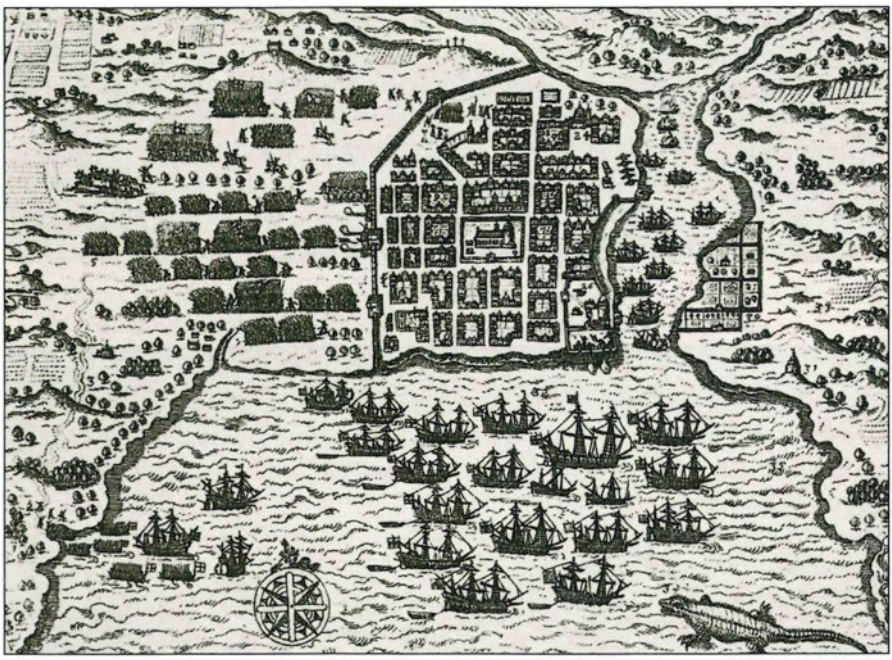


Figura 8.12. Battista Boazio, Vista de Santo Domingo. 1588. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

Otro espía famoso fue Francisco de Holanda. En sus *Desenhos das Antiguallas*, dibujó una gran cantidad de fortalezas españolas e italianas visitadas durante su viaje de 1537 a 1541. Puesto que se le conoce como pintor y teórico del arte, con su famoso texto sobre las diferencias entra la pintura flamenca y la italiana, se hace difícil encuadrarle como espía, y sin embargo, sus extraordinarias cualidades como dibujante le permitieron reflejar con precisión los más avanzados sistemas de fortificación de la época para su rey Juan III de Portugal.

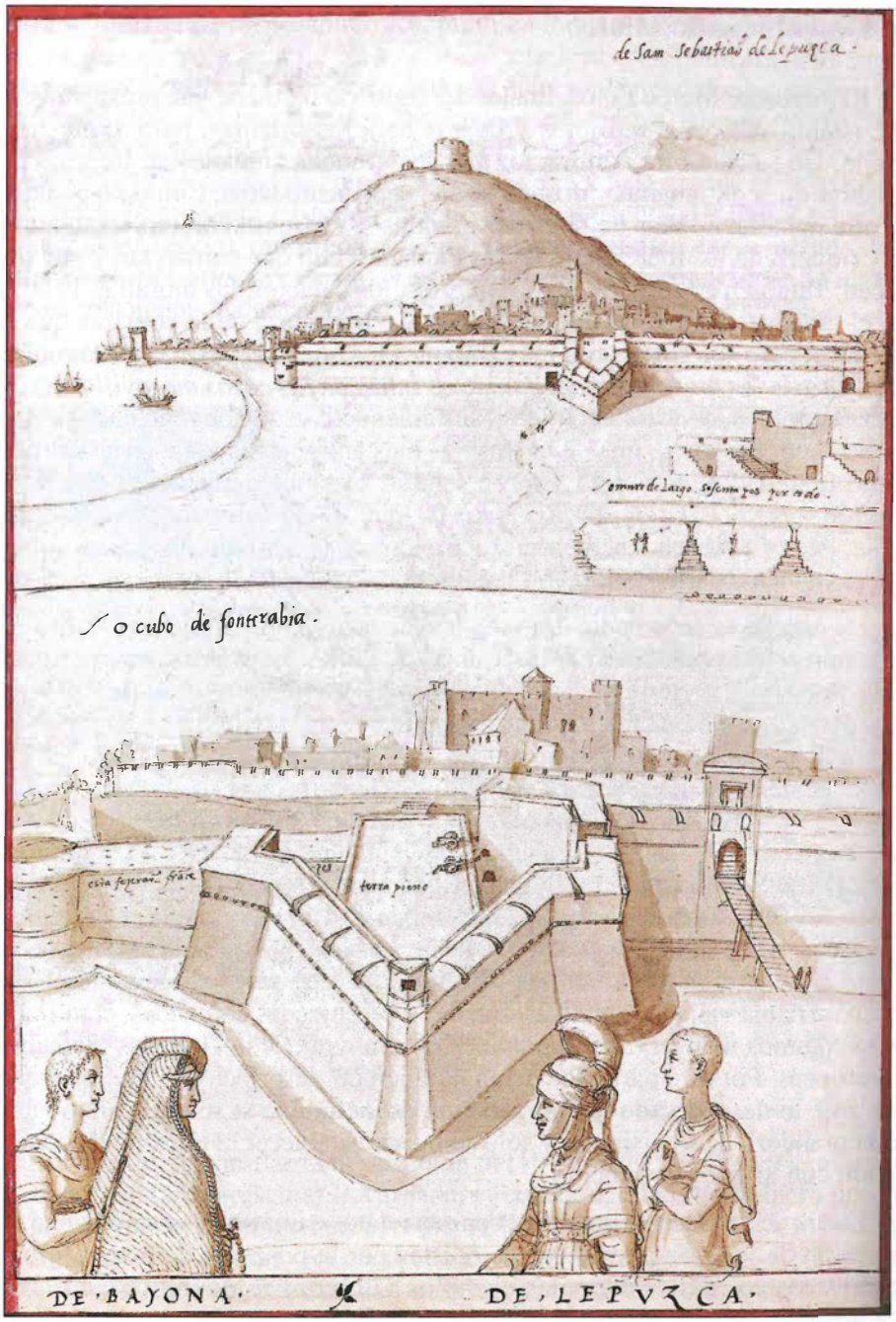


Figura 8.13. Francisco de Holanda. San Sebastián y Fuenterrabía. *Desenhos das Antiguallas que vio Francisco d'Ollanda*. Patrimonio Nacional. Biblioteca de El Escorial.

3. Descubriendo al otro

El mercader Marco Polo a finales del siglo XIII partió de una próspera Venecia, orgullosa de sus edificios y de sus bellezas urbanas, para viajar hasta China. En su relato la admiración por las grandes ciudades se formula con palabras que continuarán utilizándose en la época moderna. Como no podía ser de otra manera, no deja de referirse en todos los casos al comercio y al número y riqueza de los mercaderes de las ciudades, con qué comercian y qué producen. También admira los buenos puertos, los palacios, las murallas, la belleza, el tamaño, la presencia de un gran río, o la riqueza de la comarca que las abastece, pero son sobre todo los habitantes los que más páginas protagonizan del *Libro de las maravillas del mundo* (o *Libro de las cosas maravillosas*) con sus costumbres, su valor, su lujuria, sus atuendos,... que de todo encontramos en el relato. Sin duda, una de las formas más antiguas de viaje es la que tiene como finalidad el comercio. En ese sentido se sabe, siguiendo el estudio de Skelton sobre el *Civitates Orbis Terrarum*, que los dibujos para las ciudades de India, Persia o África, les fueron proporcionados a sus editores por un comerciante flamenco, Constantin von Lyskirchen.

La ruta de la seda hacia oriente –las citas de los paños de seda y oro que se labran en esas ciudades por parte de Marco Polo son reiterativas– pero también otras rutas, hicieron de los venecianos los mejores conocedores de oriente, y el comercio permitió que Europa supiera de productos hasta entonces desconocidos: especias, porcelana, tejidos,... pero también asimilar noticias que hablaban de ciudades lejanas y maravillosas. Su libro fue incluido por Ramusio en la recopilación de viajes que hizo en el XVI y en la de De Bry en el XVII. La imagen que sus palabras daban de la China mongol era sin duda muy literaria, pero los datos han ido siendo confirmados por la historia china, mongola o persa. En cualquier caso, sea más o menos veraz en lo que relata, lo que nos interesa señalar es que las ciudades era algo en lo que los viajeros siempre se fijaban, aunque luego las imágenes, sobre todo si se elaboraban por quien no había viajado, fueran asimiladas a las ciudades conocidas, como sucede en algunos manuscritos iluminados de este viaje, con ciudades plenamente europeas. Por otra parte, lo hacían también las descripciones literarias, porque ante lo desconocido la comparación es ineludible si se quiere dar cuenta de la grandeza de lo visitado, y sólo se puede establecer el término de comparación con lo que es conocido.

La era de los descubrimientos, con sus relatos e imágenes, corrió pareja con la pasión de los príncipes y coleccionistas por la posesión de mapas, globos terráqueos, etc., basta citar como ejemplos a Lorenzo el Magnífico o a Isabella d'Este, a los reyes portugueses, a Felipe II de España, o a Enrique VIII de Inglaterra. Parece que vistas de El Cairo y Jerusalén adornaron uno de los palacios de la Mantua de los Gonzaga a comienzos del siglo XVI. Porque entre las ciudades de oriente, la ciudad por excelencia era Jerusalén, y aunque muchas veces

fue representada de forma simbólica, también hubo pintores que pretendieron dar una imagen verosímil de cómo debió ser la Jerusalén bíblica. No es extraño que tanto ésta como Damasco o Alejandría fueran cuidados escenarios urbanos para las historias que narraron los pintores venecianos del siglo XV. El dibujo de Jacopo Bellini con Cristo saliendo de la ciudad de Jerusalén, responde sin embargo a esa necesidad de comparar con lo conocido la grandeza de lo que se desconoce, porque esta Jerusalén bien podría ser una ciudad italiana, o incluso flamenca de la época, que eran en definitiva las que podían dar la medida de la belleza al espectador occidental. Los códigos visuales conocidos, de alguna manera apaciguan la desazón ante lo que es extraño al propio mundo.

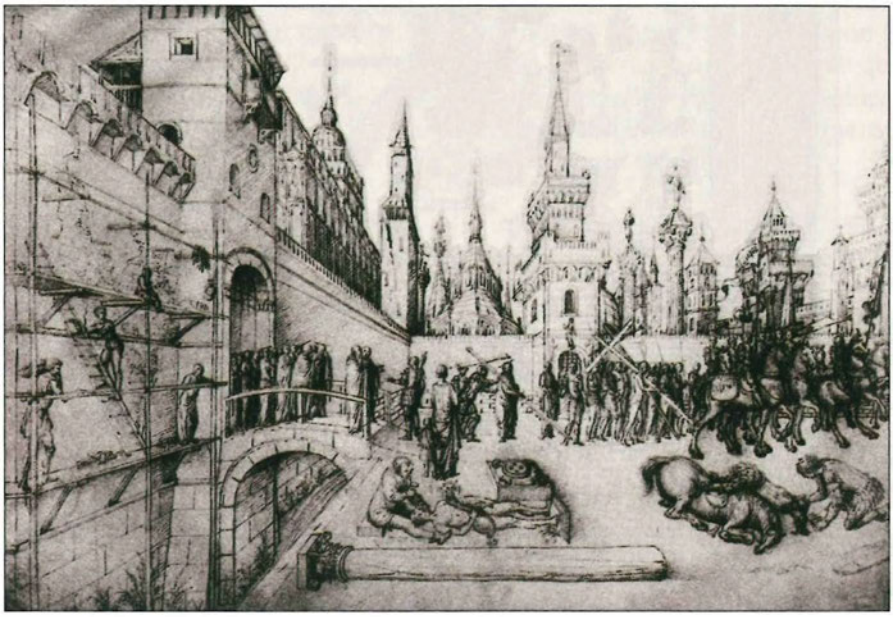


Figura 8.14. Jacopò Bellini, Cristo saliendo de Jerusalén. Album del Louvre. París.

Era más fácil asimilar la descripción del *Apocalipsis* a ciudades imaginadas, que intentar representar la verdadera Jerusalén, tal como hubiera podido ser, actualizando su imagen para así hacer la historia más próxima al hombre del siglo XV. Por ejemplo, el cuadrado de la Jerusalén celeste, se pudo relacionar con mitos prehispánicos, así, en Tenochtitlan (México), capital del imperio azteca, las dos calles que se cruzaban en el centro dividían en cuatro a la ciudad: concepción prehispánica de la ciudad como reflejo de un universo dividido en cuadrantes o rumbos, como una flor de cuatro pétalos con su centro sagrado que fue llevado a imagen.

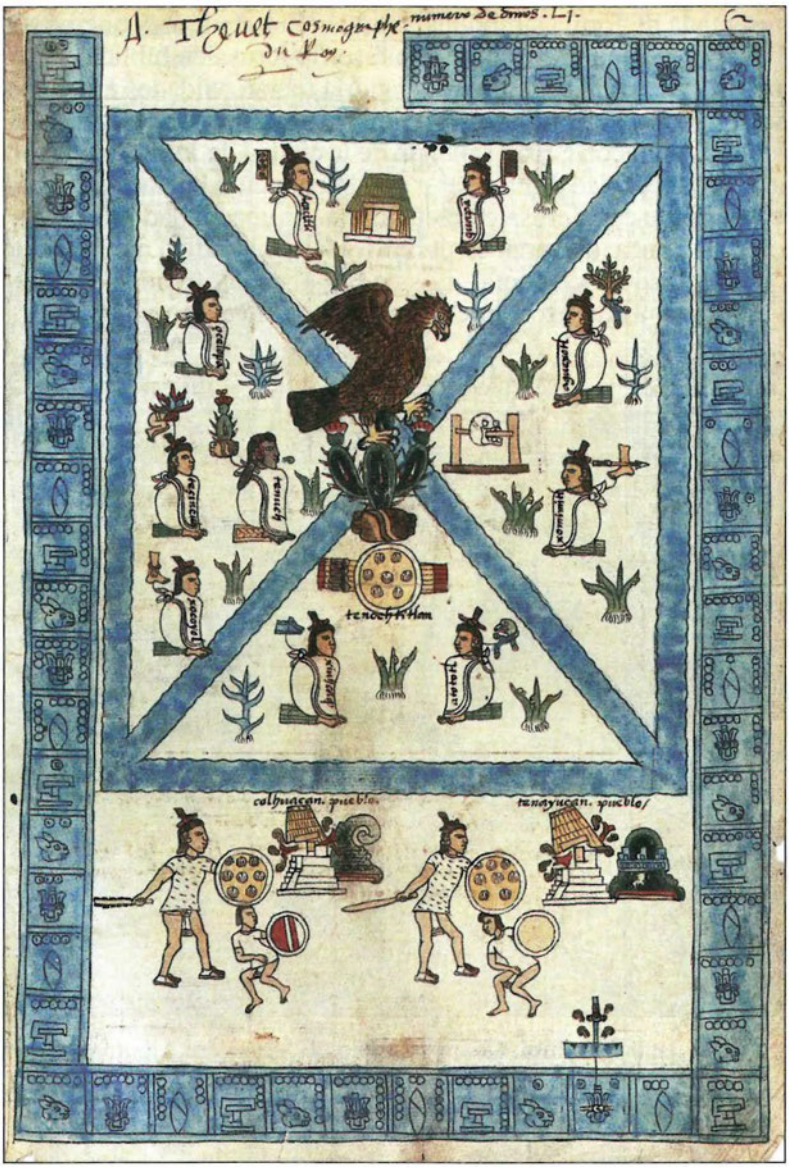


Figura 8.15. Tenochtitlan. Códice Mendoza, h. 1542. Oxford, Bodleian Library.

Pero lo que de verdad impactaba al lector y al que contemplaba las escasas imágenes que iban llegando era saber que Tenochtitlan, según la descripción de Hernán Cortés, era tan grande como Sevilla y Córdoba, y tenía una

plaza tan grande como dos veces la de la ciudad de Salamanca. Cada uno funcionó con sus referentes, porque en cambio, para el cosmógrafo alemán Schöner (h. 1523), Tenochtitlan formaba parte de un mundo tan incomparable con nada, que decía que era la ciudad china de Quinsay de la que hablaba Marco Polo en *El libro de las maravillas del mundo*, es decir la "ciudad del cielo". Era la extrañeza y la lejanía la que las relacionaba, pero cuando los referentes procuraban acercarla al imaginario occidental, sólo las mejores ciudades del mundo se la podían comparar. Ese fue el caso de Venecia, por estar fundada sobre el agua como la ciudad azteca. Fue una imagen con la que soñar, desconocida hasta que una vista de 1524, publicada en Nuremberg con la segunda carta de Cortés a Carlos V relatando la conquista de México, mostró a los europeos una imagen admirable. La regularidad del trazado reflejaba una civilización avanzada. La imagen integraba la ciudad en un territorio, y debió ser deslumbrador descubrir tan lejos y en un mundo nuevo una ciudad con la que identificar determinados ideales urbanos. En ese sentido es interesante que la imagen de una ciudad recién descubierta, que parecía integrar modelos ideales elaborados a este lado del mar, cuando cruzó el Atlántico de vuelta fuera a su vez incorporada por Durero en un proyecto ideal de ciudad.

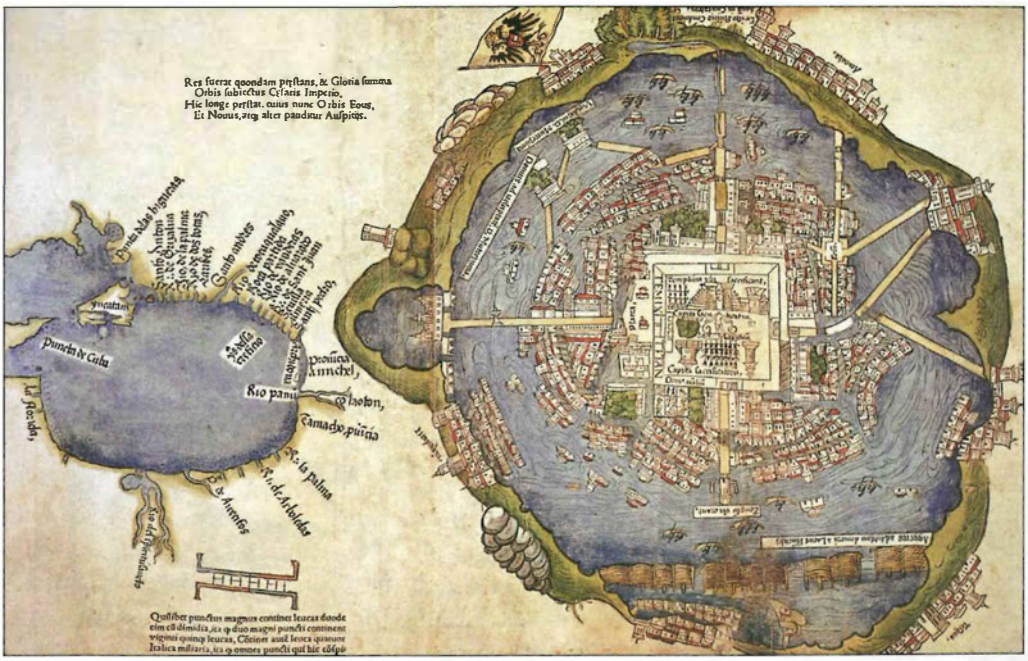


Figura 8.16.- *La gran ciudad de Temixtitan*. México-Tenochtitlan, 1524, en *De Praeclara Ferdinandi de Nova Maris Oceani Hispania Narratio*. Nurenberg, 1524.

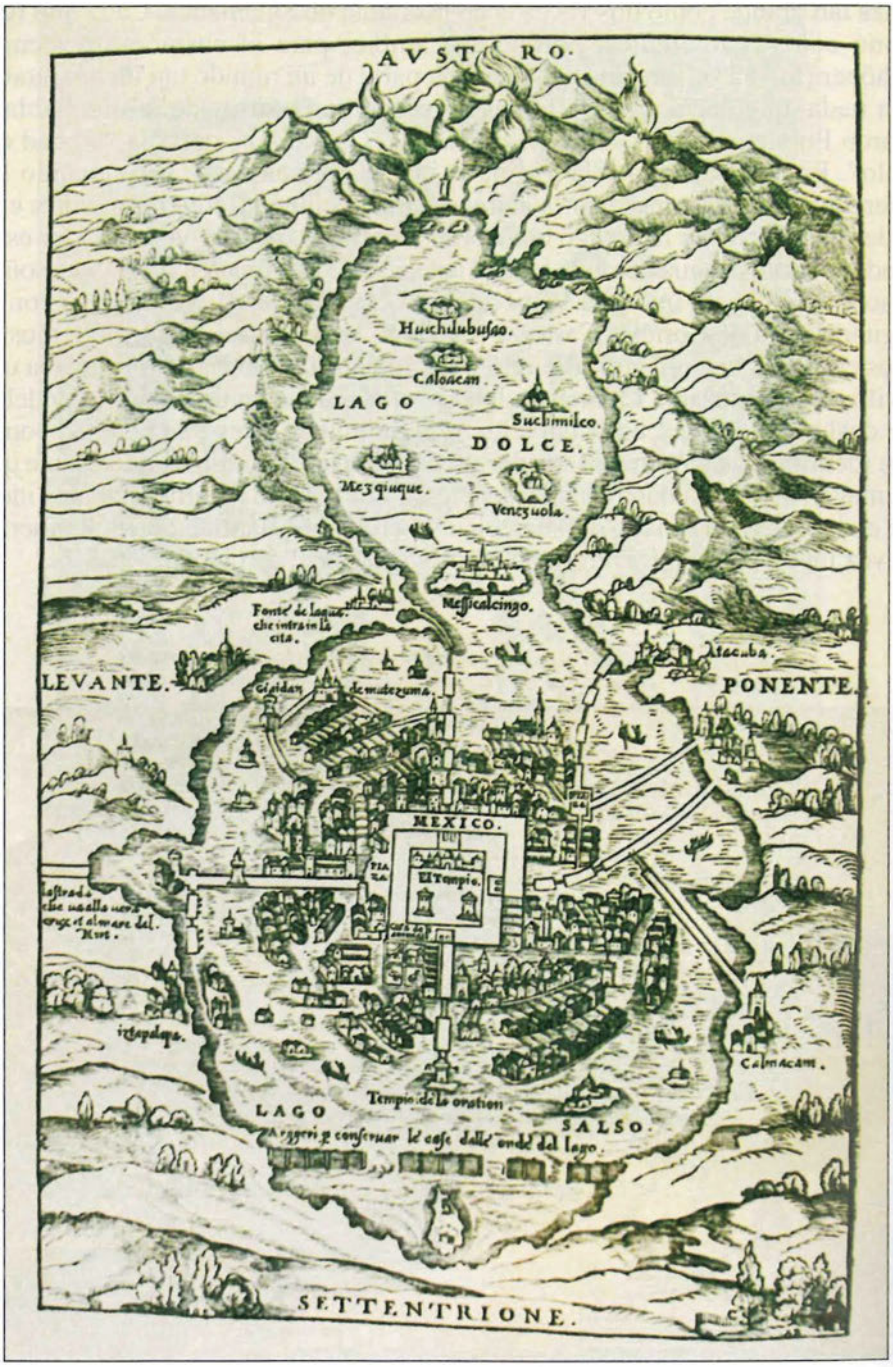


Figura 8.16.bis. La ciudad de Tenochtitlan en la obra de G.B. Ramusio, *Viaggi et Navegationi*. 1556.

La imagen de la relación de Cortés es la que se repetirá en libros de ciudades europeas durante mucho tiempo, una imagen congelada y que partía de una descripción escrita. Hasta avanzado el siglo XVII no se publicará otra vista de México, porque la vista y planta que realizó de la ciudad Gómez de Trasmonte en 1628 no se llevó a imprenta, pese a su indudable valor documental.

Figura 8.17. Juan Gómez de Trasmonte, *Vista y planta de México*. 1628. Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana.

México fue incorporada con una imagen propia, la de 1524, al *Civitates Orbis Terrarum*, pero en cambio Cuzco, capital del imperio inca, se asimiló a los ideales urbanos europeos, con una forma cuadrada perfecta, amurallada, trazado ortogonal, y el centro de poder a su vez con varios recintos de fortificaciones, en un lado de la ciudad, al modo de las ciudadelas europeas. Como vemos, en el momento del descubrimiento, los grandes edificios o espacios admirables serán juzgados con la mirada occidental. Por eso nos podemos encontrar, sin asombrarnos, con que unas casas flamencas representen el

puerto español del Callao, en el libro de Joris van Spilbergen sobre las Indias de 1619.

Figura 8.18. La ciudad de Cuzco. G. Braun y F. Hogenberg, *Civitates Orbis Terrarum*. Colonia, edición de 1572.

Las ciudades de nueva fundación también fueron dibujadas una vez que comenzaron a construirse. Es el caso de obras como la de Baltasar Vellerino de Villalobos, en la que podemos ver cómo eran las ciudades portuarias del Caribe español en el siglo XVI. Fue otra de las que no pudo llegar a la imprenta por faltarle el permiso del rey. Al fin y al cabo eran los puertos de entrada y salida de las flotas de Indias: no podían ser conocidas por los enemigos.

Figura 8.19. Baltasar Vellerino de Villalobos. Vista de La Habana. 1592. *Luz de navegantes donde se hallarán las derrotas y señas de las partes marítimas de las Indias, islas y tierra firme del mar Océano*. Biblioteca General de la Universidad de Salamanca.

La pasión por conocer los nuevos mundos se difundió tanto con la palabra como mediante la imagen. Un ejemplo puede ser la obra de Giovanni Battista Ramusio (1485-1557), que quiso recopilar los relatos de viajes y descubrimientos en su obra *Delle Navigazioni e Viaggi*, no sólo con textos sino con grabados. No deja de ser significativo que Ramusio fuera miembro del Consejo de los Diez de Venecia, esa ciudad de mercaderes viajeros, y que en su tiempo se encargara al cartógrafo Giacomo Gastaldi que hiciera grandes mapas de los continentes para adorno del palacio ducal, que no se conservan. La obra de Ramusio es un monumento a la pasión por descubrir. Su tercer volumen, publicado en 1556 estuvo dedicado íntegramente al Nuevo Mundo, y en él recoge desde las *Décadas del Nuevo Mundo* de Pedro Mártir de Anglería, a las *Cartas de Relación* de Hernán Cortés, y entre otras imágenes, un grabado basado en la vista de Tenochtitlan de 1524.

La nobleza también viajó, y no sólo al mando de ejércitos o en misiones diplomáticas, a veces lo hicieron como peregrinos a los Santos Lugares. Fue

el caso de Fadrique Enríquez de Rivera, marqués de Tarifa, que realizó su viaje a Jerusalén a comienzos del siglo XVI. Lo narra con tal detalle que no sólo sabemos que partió de Bornos el 24 de noviembre de 1518, sino que lo hizo después de comer. Ese afán de describir minuciosamente el viaje se traslada a sus descripciones de los lugares por los que pasa. Así, escribía de Venecia que "son muy costosos los edificios, porque el tercio se gasta en el fundamento, todo lo más costoso son unas delanteras, que son de jaspe, y de pórfidos, y mármoles, esto es, lo que responde al agua", lo que sintetiza a la perfección el deslumbramiento que producen en el viajero los edificios con sus mármoles de colores reflejándose en el movimiento del agua. Sin embargo, tal como sucede en muchos libros de viajes, la mayoría de sus páginas sobre esta ciudad se dedican a describir las costumbres de los habitantes, por ejemplo a los casamientos, a la manera de gobernar,... de nuevo la *civitas* imponiéndose en la definición de lo urbano. Por otra parte, a nadie le cabía duda de que para conocer había que ver, que mirar, y si era viajando aunque fuera a través de la imagen, ese era el camino del conocimiento. Lo rubricaría sin duda don Fadrique, quien escribió que Venecia era "la más hermosa población que hay en la cristiandad", pero "si no se ve, no se puede juzgar".

Los descubrimientos se difundieron rápidamente a través de la imprenta, lo que no había sido posible con los viajes y descubrimientos medievales, condenados al manuscrito. El libro de François de Belleforest, *La cosmographie universelle de tout le monde* (París, 1575), por ejemplo, incluía vistas de ciudades

Figura 8.20. *O Livro das plantas, das fortalezas, cidades, e povoaçôes do estado da India Oriental.* 1635. Vista de Malaca. Évora, Biblioteca Pública.

portuguesas en África y Asia. En todos los casos la tendencia a occidentalizar las vistas de ciudades lejanas, con edificios, iglesias o murallas que recuerdan a las europeas, fue una constante, tanto en los grabados como en los dibujos manuscritos. Lo podemos ver en *O livro das plantas* de 1635, donde se representa, entre otros lugares, la ciudad de Malaca en Malasia, perfectamente artillada en su fortaleza, con iglesias que bien podían estar en cualquier lugar de Europa, tanto en el manuscrito del que reproducimos la imagen, como en otro que se conserva en la Fundación de la Casa de Bragança con unas imágenes más esquemáticas. En estos y en otros atlas, los portugueses mostraban un imperio perfectamente defendido, con fortalezas tan modélicas como por ejemplo la de Diu en India.

3.1. *La ciudad en las expediciones científicas del siglo XVIII*

En el periodo de la Ilustración, los viajes de exploración se organizaron para obtener, ordenada científicamente, la mayor información posible sobre el mundo ya conocido y el desconocido. Las expediciones llevaron expertos en distintas ciencias, pero siempre incorporaron dibujantes con instrumentos científicos capaces de reflejar la realidad de lo que veían sin concesiones a la subjetividad. No es que antes los viajes y las ciudades descritas fueran en todo contaminadas por la imaginación, tan solo es que en el siglo XVIII el imperio de la razón se adueñó también de la organización de estos viajes científicos. Bien es verdad que ciudades sólo existían en las grandes civilizaciones, como fueron la azteca o la inca. En la mayoría de las ocasiones las tierras descubiertas ofrecían nueva flora, fauna, nuevas costumbres, nuevos ríos, montañas, nuevas cimas que alcanzar y caminos por descubrir, nuevos estrechos, nuevas navegaciones,... pero pocas ciudades se pudieron describir.

Sin embargo, cuando lo que se visitaba era un continente en construcción, pero descubierto siglos atrás, como el americano, la realidad de sus ciudades se incorporó a la documentación gráfica de los viajes científicos. Una expedición como la de Alejandro Malaspina, contribuiría a que la imagen de las ciudades americanas se actualizara con perfiles como el que hizo Brambila de Buenos Aires. La expedición partió de Cádiz en julio de 1789 camino de América siendo el primer punto de llegada Montevideo, en una misión que aspiraba a ampliar el conocimiento de ese continente, de sus costas, de la navegación, de la botánica, de la realidad presente de los reinos y provincias en lo referente a temas como el comercio, las costumbres o el estado de las fortificaciones. Después de ir también a Filipinas o a Nueva Zelanda tras haber llegado hasta California, regresaron a España en la primavera de 1793. Desde el principio se planteó la necesidad de llevar a dos buenos dibujantes "de perspectivas". Fueron José del Pozo y José Guio. El primero realizaría, entre otros dibujos, muchos de los cuales retrataban a los habitantes de esas tierras, imágenes de los puertos americanos, algunas de ellas con las dos corbetas de la expedición, con lo que su carác-

ter de documento histórico se anclaba en un momento concreto, que recordaría para siempre la gran expedición financiada por la monarquía española. Y si Pozo dibujó varias vistas fragmentarias de la ciudad de Santiago de Chile, algunas basadas en los bocetos del que fue director de cartas y planos de la expedición, Felipe Bauzá, con lo que de nuevo nos encontramos con la confluencia de arte y ciencia en las vistas urbanas, Brambila –incorporado a la expedición en Acapulco– nos dejará en cambio un espléndido perfil de la ciudad de Buenos Aires vista desde el mar. Es una de las muchas vistas urbanas que realizó, entre otras la de la plaza mayor de la ciudad de México, visitada en el viaje de Veracruz a Acapulco, o las imágenes de Manila o Lima, tanto en su conjunto como en los espacios urbanos y edificios más significativos de su grandeza. Algunas de ellas, y en concreto la de Buenos Aires, se han considerado las primeras vistas fidedignas de esas ciudades, hasta entonces desdibujadas en la nebulosa de los relatos. No es extraño que al regresar a España Brambila solicitara ser nombrado "pintor de perspectiva" del rey. Llegó a ser Director de Perspectiva en la Academia de Bellas Artes, publicó un pequeño tratado sobre el tema, y hoy se conservan muchas obras suyas entre las que son especialmente conocidas las que hizo de los Sitios Reales.

En estas expediciones comprobamos que se sigue produciendo con respecto a la visión de la ciudad lo que caracterizaba el relato de Marco Polo, esto es, que para los viajeros que llegan a una ciudad lejana, tienen más interés los habitantes de esas tierras que su arquitectura, salvo en casos en los que las construcciones o la ciudad en su conjunto resultaran admirables para los expedicionarios. Además de los dibujos vinculados directamente a las expediciones científicas, el siglo XVIII conoció una eclosión de libros de viajes que, conti-

Figura 8.21. Fernando Brambilla. *Vista de Buenos Aires*, 1787. Madrid, Museo Naval.

nuando lo que se había iniciado en el siglo XVI, permitían a cualquiera viajar con la imaginación desde el sillón de su casa. Pimentel (2003) ha hecho un recorrido por los que se publicaron en Europa desde finas del XVII y, aunque no todos fueran ilustrados, cambiaron la percepción del mundo de los europeos, eso sí, desde una posición de superioridad que tardará mucho en desaparecer. Los viajeros románticos del siglo XIX contribuyeron a consolidar esa posición. Redescubrieron España o el norte de África, y viajeros como Rugendas dibujaron Chile o Perú. Todos ellos dejarían unas imágenes urbanas de las que todavía hoy se alimenta la fantasía y guían los pasos de algunos viajeros europeos.

Bibliografía básica

KAGAN, R. L. (1998), *Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493-1780*. Madrid, Ediciones El Viso.
Las distintas tipologías de imágenes de las ciudades americanas entre los siglos XVI y XVIII se estudian en un libro básico para el estudio de esta asignatura.

PENHOS, M. (2005), *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Argentina, Siglo XXI editores.
Aunque la imagen de las ciudades es una pequeña parte del libro, especialmente el último capítulo, encuadra el sentido de esas vistas en el siglo XVIII, en relación con las expediciones científicas destinadas a "ver, conocer y dominar" un territorio, para lo cual la imagen fue imprescindible.

Bibliografía de ampliación

BUISSERET, D. (2004), *La revolución cartográfica en Europa. 1400-1800. La representación de los nuevos mundos en la Europa del Renacimiento*. Barcelona, Paidós.

DELANO-SMITH, C. (2007), "Signs on Printed Topographical Maps, ca. 1470-ca. 1640". En WOODWARD, D. (ed.), *Cartography in the European Renaissance*. Chicago&London, The University of Chicago Press, pp. 528-590.

DE SIMONE, A., MANDALÀ, G., (2002), *L'immagine araba di Roma. I geografi del Medioevo (secoli IX-XV)*. Bolonia, Pàtron, Quarto Inferiore.

D'ORGEIX, E. D' (2005), "Al servicio del rey. El espionaje francés de las plazas fuertes españolas en el siglo XVII". En CÁMARA, A. (coord.), *Los*

ingenieros militares de la monarquía hispánica en los siglos XVII y XVIII. Fernando Villaverde Ediciones, Madrid, 2005, pp. 96-111.

GUIDONI, E. (1992), *L'arte di progettare le città. Italia e Mediterraneo dal medioevo al settecento*. Especialmente el capítulo: "Istambul turca: l'opera di Mimar Sinan e la progettazione del panorama urbano". Roma, Edizioni Kappa.

HARDOY, J. E.(1991), *Cartografía urbana colonial de América Latina y el Caribe*. Buenos Aires. Grupo Editor Latinoamericano.

LEÓN PORTILLA, M. (1990), "México-Tenochtitlan. Metrópoli de la China", en *Universidad de México. Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*. Vol. XLV, nº 476, sept. 1990, págs. 32-36.

LÓPEZ GUZMÁN, R., "Visiones urbanas del Perú. Las imágenes de Felipe Guamán Poma de Ayala y de Fray Martín de Murúa", en MÍNGUEZ, V, RODRÍGUEZ, I., ZURIAGA, V. (eds.), *El sueño de Eneas. Imágenes utópicas de la ciudad*. Castelló, Universitat Jaume I, pp. 177-205.

MASSON, R. y MORGAT, A. (2003) "Les atlas militaires royaux des Bibliothèques de la Défense: deux manuscrits à peintures du Grand Siècle", en I. Warmoes, E. d'Orgeix y Ch. Van den Heuvel (eds.) *Atlas militaires manuscrits européens (XVI-XVIII siècles). Forme, contenu, contexte de réalisation et vocations*. Actes des IV journées d'étude du Musée des Plans-Reliefs. París, Ministère de la Culture et de la Communication, 2003, pp. 187-203.

MORKOÇ, S. (2007), "City and self in three accounts of Istanbul: Lorichs' panorama (1559), Le Corbusier's travelogue (1911) and Pamuk's mamoir (2005)". *METU JFA*, 2, 24, pp. 83-104.

PIMENTEL, J., (2003), *Testigos del mundo. Ciencia, literatura y viajes en la Ilustración*. Madrid, Marcial Pons Historia.

SOLANO, F. de (ed.) (1987), *Historia urbana de Iberoamérica*. Madrid, 3 vols.

SOTOS SERRANO, C. (1982), *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina*. Madrid, Real Academia de la Historia.

WUNDER, A. (2003), "Western Travelers, Eastern Antiquities and the Image of the Turk in early Modern Europe", *Journal of Early Modern History*, 7, 1-2, pp. 89-119.

YERASIMOS, S. (1990), "Istanbul au XVI siècle. Images d'una capitale". En *Soliman le Magnifique*. París, Association française d'action artistique, pp. 284-321.

YERASIMOS, S., y MANGO, C. (eds.) (1999), *Melchior Lorichs' Panorama of Constantinopla*. Estambul, Ertug.

TEMA 9

La *veduta* y el viaje

Consuelo Gómez López

- Viajeros de la ilustración: la Italia del *Grand Tour*:
  - El viaje a Italia en la Edad Moderna: de los peregrinos al viajero adinerado.
  - Italia y sus ciudades, vistas y descritas.
- Holandeses en Italia: el origen de la *Veduta*:
  - El camino hacia la *Veduta*.
  - Gaspar Van Wittel y Luca Carlevarijs. La moda de las vistas urbanas.
- El vedutismo veneciano del siglo XVIII. Canaletto, Guardi, Bellotto:
  - Canaletto: Vistas reales y vistas inventadas.
  - La fortuna de la *Veduta*.
- *Vedute* de Roma.

Introducción

El término *vedutismo* define un género pictórico donde el protagonista es el paisaje urbano representado según las reglas de la perspectiva, en el que tienen cabida los edificios y calles de la ciudad, así como sus habitantes. Este tipo de pintura adquirió autonomía como género en Europa a partir del siglo XVIII, cobrando forma a través de las escuelas de tres de las más importantes ciudades italianas con tradición en la representación urbana: Venecia, Roma y Nápoles.

Las vistas urbanas, cuya práctica se inició en la Italia de finales del siglo XV, llegó a su máxima expresión durante el siglo XVIII. Fue entonces cuando este tipo de pintura se convirtió en uno de los géneros pictóricos más populares, en cuyo éxito fue decisivo el interés hacia la cultura y el arte de Italia surgido en el seno de la cultura Ilustrada, así como el valor que se otorgó al viaje como forma de conocimiento entre las clases cultas de la Europa dieciochesca. El viaje permitía conocer ciudades. Y las ciudades permitían a su vez conocer los lugares de la historia, sus monumentos, las costumbres de sus habitantes y el ambiente de sus diferentes espacios, siempre singular y diverso como lo eran también todas y cada una de ellas. Por entonces la cultura de la representación urbana había recorrido un amplio camino que ya hemos podido abordar, del que nos da una idea la diversidad de términos que por entonces –y no sin cierta ambigüedad–, se empleaban para aludir a los diversos tipos de representación de ciudades: *vedutismo*, cartografía, retratos de ciudad, etc.

Las *vedute* alcanzaron en el siglo XVIII un gran auge comercial y artístico en el que intervino de forma decisiva la moda del *Grand Tour*, ese viaje que los jóvenes procedentes de la aristocracia y la burguesía adinerada europea, especialmente inglesa, comenzaron a realizar desde comienzos del siglo XVII con el fin de adquirir cultura y experiencias. El viaje, que fue adquiriendo cada vez más importancia, les llevaba a recorrer durante un largo tiempo diferentes países hasta llegar a Italia, etapa privilegiada de su periplo, en cuyo transcurso los nobles y cultos viajeros adquirían en las diferentes ciudades que componían su itinerario –Florencia, Venecia, Roma, Nápoles, etc.–, objetos a modo de *souvernirs*: medallas, camafeos, esculturas, que eran exhibidos a su regreso como prueba de su estatus cultural. Entre los objetos más demandados por ellos se encontraron las estampas con imágenes de monumentos y vistas de ciudades, lo que explicaría el éxito de la *vedute* como género y su rápida expansión. Pronto este tipo de pintura entraría en los círculos de los mecenas y coleccionistas más selectos, haciendo del género uno de los más prósperos y prolíficos del momento.

1. Viajeros de la Ilustración: la Italia del *Grand Tour*

1.1. *El viaje a Italia en la Edad Moderna: de los peregrinos al viajero adinerado*

A finales del siglo XVI, el francés Michel de Montaigne escribió en su *Essays*, que "no conocía escuela mejor para formar la vida que sumergirse en la diversidad de vidas, ideas, costumbres y elementos variados de la naturaleza". Poco después Francis Bacon, exponente de la nueva cultura científica del siglo XVII, reconocería en el ensayo *Of Travel* (1615) su interés por el viaje como instrumento de conocimiento, dictando una serie de normas para que los jóvenes que viajaban por Europa sacasen el máximo partido de la experiencia. Entre sus recomendaciones figuraba la de visitar ciertos lugares que les permitiesen adquirir el conocimiento necesario, como las cortes de los príncipes, especialmente cuando asistían en audiencia los embajadores, las cortes de justicia, las iglesias y monasterios, los monumentos, los valles y las fortificaciones de la ciudad, las bahías y los puertos, las antigüedades y las ruinas, las bibliotecas, los colegios, las flotas mercantiles y de guerra, los palacios, jardines públicos, los arsenales, los teatros, las curiosidades y rarezas y cualquier cosa que fuese célebre.

Esta fue la mentalidad del *Grand Tour*, surgida del espíritu de la Ilustración, que convirtió a Europa y especialmente a Italia en una especie de "itinerario de conocimiento", que se mostraba ante los ojos de una gran cantidad de viajeros, dispuestos a contemplar y a interpretar la realidad de la que tanto habían leído y tanto habían oído hablar.

Pero el viaje a Italia no era algo nuevo. Tenía una larga historia que había llevado desde la Edad Media y durante el siglo XVI a miles de peregrinos a Roma una vez instaurados los jubileos y convertida la ciudad en capital de la Iglesia. Y que había atraído hacia esta ciudad a humanistas y artistas en busca del conocimiento de la Antigüedad, del deseo de descubrir la cultura y el arte clásicos y de participar de la revolución artística que había protagonizado Italia en el transcurso de los siglos XV y XVI. Todo ello en el contexto de una nueva sensibilidad estética que comenzaba a identificar en la ciudad belleza con magnificencia. Ambos, peregrinos y humanistas, hicieron su viaje desde una perspectiva diferente, religiosa y laica respectivamente, que condicionaría su percepción de la realidad y lo que de ella se transmitiese. Pero para todos ellos Italia, y especialmente Roma, se convirtió en una experiencia de la que no se podía prescindir. Si a los peregrinos les interesaba la carga simbólica de las basílicas y las reliquias que albergaban, para los humanistas y los artistas del siglo XVI sería la propia realidad de las ruinas de la Antigüedad y de los nuevos edificios de la Roma moderna el objeto prioritario de interés.

El viaje religioso de los peregrinos se transformó para los humanistas y artistas del siglo XVI en un viaje laico, precedente del *Grand Tour,* que se convirtió durante el siglo XVII en una experiencia irrenunciable para la nobleza inglesa y del norte de Europa, entendido como una especie de viaje "iniciático" de formación en busca de experiencias y de cultura que los jóvenes aristócratas emprendían para conocer Holanda, Francia, los países de lengua alemana y sobre todo Italia. Esta actividad se mantuvo hasta el 1800, cuando la inestabilidad política hizo difícil el viaje y cuando la burguesía comenzó a tener mayor importancia, desarrollando nuevos usos sociales y también nuevos modos de viajar en los que se imponía la rapidez y el gusto por ver el mayor número de cosas en el menor tiempo posible.

1.2. *Italia y sus ciudades, vistas y descritas*

El viajero del *Grand Tour* accedía a Italia a principios de septiembre, haciendo un recorrido que le llevaba por las principales ciudades italianas, de entre las cuales Florencia, Venecia, Nápoles y sobre todo Roma merecían una especial atención. Roma era la meta por antonomasia, pues en ella se daba cita la tradición renacentista y el redescubrimiento de la Antigüedad, el mito del Imperio, la presencia de las reliquias cristianas, el interés coleccionista y la importancia de la ciudad moderna, transformada en un gran laboratorio artístico.

Se viajaba entre otras cosas para contemplar las ruinas de la Antigüedad clásicas visibles en esta ciudad y en el sur de Italia, pero también para estudiar las obras de los principales artistas del Renacimiento. Los viajeros aprovechaban su recorrido para comprar objetos diversos: joyas, obras de arte, objetos musicales, curiosidades...Pero además realizaban descripciones de los diferentes lugares que visitaban, escritas por lo general a partir de un tono culto que ponía una especial atención en la arquitectura del lugar y que iba acompañada a veces de dibujos. Junto a los simples viajeros existieron también grandes pensadores, como Montaigne o Montesquieu, así como otros dotados de una gran cultura artística, algunos de ellos vinculados directamente al mundo de la teoría y la práctica artística, como Philibert de l'Orme o Iñigo Jones, quienes dejaron en sus diarios de viaje una visión minuciosa de los diferentes edificios y escenarios urbanos que visitaban, describiendo con la palabra la imagen de la ciudad y de su ambiente, es decir, de la ciudad de los edificios y de los ciudadanos. En Génova se destacaba el frontispicio de Ripa, en Luca las murallas, en Livorno el Puerto, en Pisa el Baptisterio, la Torre inclinada, la Catedral y el Camposanto; en Venecia la Laguna y las obras de Palladio y de Sansovino. Los diferentes lugares de la ciudad eran descritos con detalle, demostrando un especial interés por cuestiones artísticas derivadas de la atracción que sentían estos viajeros hacia la Antigüedad y, por lo

que respecta a Venecia, hacia su singular arquitectura y la forma de su territorio, así como por la importancia comercial de la ciudad, su independencia política y su sistema de gobierno a partir de una oligarquía, cuestiones éstas muy apreciadas por los británicos. Venecia ofrecía, además, un espectáculo refinado que seducía a los forasteros.

Frente a ella Roma era la ciudad de las ruinas de la Antigüedad y de los monumentos más emblemáticos de la ciudad pagana y cristiana, (el Panteón, el Campidoglio, San Pedro). Pero también de los nuevos trazados urbanos de la Ciudad Papal, de los palacios y de las residencias de la aristocracia y la nobleza. También de las iglesias de la Contrarreforma. En todas sus descripciones la belleza, la magnificencia y el interés por lo antiguo se convertían en elementos caracterizadores de la imagen urbana. No sólo de Roma, sino de Italia entera. Como señala C. De Seta los viajeros extranjeros fueron conformando mediante el itinerario del *Grand Tour*, una imagen de conjunto de lo que Italia era hasta entonces.

2. Holandeses en Italia: el origen de la *Veduta*

2.1. *El camino hacia la* Veduta

El *Grand Tour*, con sus ricos turistas para quienes las representaciones de las ciudades que habían recorrido constituía un *souvernir* muy demandado, símbolo de prestigio cultural y objeto de colección, daría el impulso decisivo a una pintura de vistas urbanas que alcanzó en Italia una rápida expansión.

Al éxito de la *veduta* del siglo XVIII se llegó tras un proceso que se había iniciado en lo artístico a finales del siglo XV por un doble camino: el de la pintura meridional y el de la nórdica. En el primero se situaban los pintores italianos que habían comenzado a pintar espacios urbanos en perspectiva, como hizo Brunelleschi en sus representaciones del Baptisterio y del Palacio de la Segnoria, hoy perdidos, o los que realizaron las vistas urbanas de las tablas de Urbino, Baltimore y Berlín que hemos estudiado en el tema uno. Junto a ellos y también en Italia, los pintores comenzaron a introducir en sus obras escenarios urbanos reales que servían de fondo a escenas narrativas. Recordemos, por ejemplo, a Carpaccio o a Gentile Bellini cuando recreaban los lugares más emblemáticos de Venecia a través de obras que representaban fiestas y ceremonias de la ciudad.

Pero además, el camino hacia la *veduta* fue preparado por la pintura de paisaje desarrollada en el norte de Europa por los hermanos Van Eyck y también por David Teniers. Más tarde, pintores, grabadores y dibujantes proce-

dentes del norte de Europa atraídos por la grandeza cultural y artística de Italia, comenzaron a representar sus ciudades con sus principales monumentos y lugares de interés, haciendo que la imagen de la ciudad desempeñase un importante papel en el proceso de formación del imaginario urbano. Así lo hicieron artistas como Maarten van Heemskerck, Hendrick van Cleef o Willen van Nieulandt entre otros, quienes dejaron constancia de su fascinación por las ruinas de Roma a través de unas imágenes de la ciudad donde los monumentos constituían el tema principal, mezclando habitualmente la minuciosidad en el detalle propia de la pintura flamenca y holandesa, con la visión evocadora y fantástica de la Antigüedad.

Figura 9.1. Hendrick III Van Cleef. *Vista de la Basílica de San Pedro y del Belvedere*, 1589. Museo Real (Bruselas).

Sobre ellos darían un paso más para la consolidación de la vista urbana como género autónomo algunos pintores holandeses del siglo XVII como Pieter de Hooch, Jan Vermeer, Pieter Saenredam o Gerrit Berckheyde, quienes comenzaron a introducir en sus obras calles y edificios urbanos que funcionaban como escenarios de la vida cotidiana, dando lugar a un tipo de pintura de pequeño formato cada vez más demandado por la burguesía del norte de Europa. La ciudad y sus edificios se representaban en sus obras siguiendo los principios de la perspectiva clásica a partir de la elección previa de un punto elegido por el artista, que ofrecía una visión minuciosa y realista de la ciudad, sin poner el acento en ningún punto determinado, pero sobre la que la introducción de efectos atmosféricos incorporaban un tono subjetivo, el de la ciudad que el artista conocía. A esta forma de pintar ciudades pertenece la *Vista de Delft* de Jan Vermeer, con la ciudad vista desde el Canal de Rotterdam y representada en todo su detalle a través de un diseño perfectamente calculado.

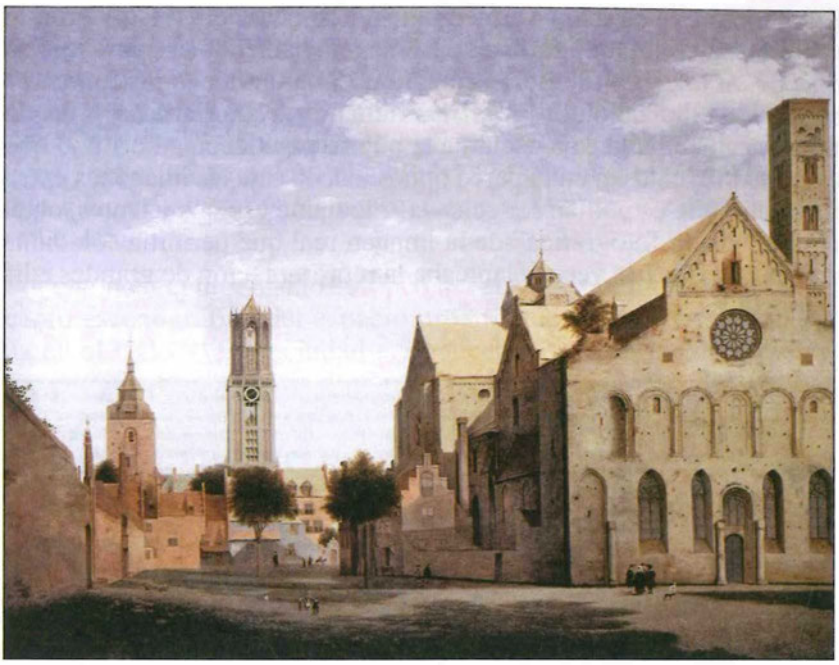


Figura 9.2. Pieter Saenredam. *La Plaza de Santa María de Utrech*, 1662. Museum Boijmans Van Beuningen (Rotterdam).

Figura 9.3. Gerrit Berckheyde. *El mercado Groote en Haarlem*, 1676. Museo del Hermitage (San Petersburgo).

Estos pintores –también Vermeer en su Vista de Delft– estuvieron interesados por la exactitud topográfica de la imagen, haciendo uso para realizar sus pinturas de un nuevo artilugio, la cámara oscura, un nuevo instrumento científico también empleado por *vedutistas* italianos desde Carlevarijs en adelante, que consistía en una caja oscura a la que se practicaba un orificio que permitía que se proyectasen en la pared opuesta de la caja las imágenes exteriores invertidas, las cuales podían ser calcadas mediante espejos y lentes, obteniendo así una "visión fotográfica" de la imagen real que permitía solucionar los problemas que muchas veces planteaba la representación de grandes edificios en perspectiva.

Figura 9.4. Jan Vermeer. *Vista de Delft*, 1659-1660. Mauritshuis, The Hague.

2.2. *Gaspar Van Wittel y Luca Carlevarijs. La moda de las vistas urbanas*

Algunos pintores holandeses, atraídos por los escenarios de las ciudades italianas y por el negocio seguro que suponía la abundante y selecta cliente-

la existente en ellas para este tipo de pintura, elegirían Italia como campo de operaciones. Allí su obras despertarían el interés no sólo de viajeros, sino también de grandes mecenas pertenecientes a la curia romana, así como de nobles, reyes y virreyes. Entre estos artistas figuraban Lucas Carlevarijs y Gaspar Van Wittel (Vanvitelli), quienes con sus vistas de Roma, Venecia y Nápoles, iniciarían a finales del siglo XVII el género de la *veduta*. Canaleto, Belloto y Guardi, los grandes venecianos del XVIII, se encargarían de proseguir su camino.

Por entonces el urbanismo europeo llevaba a sus últimas consecuencias un concepto escenográfico del espacio urbano que había comenzado a cobrar forma en el siglo XVI. La ciudad era concebida por arquitectos y urbanistas como un conjunto, una vista donde la escala, la luz y el modelado desempeñaban un papel fundamental, y donde la perspectiva como instrumento que organiza y distribuye el espacio de un modo racional para que pueda ser percibido de forma correcta y unitaria por el espectador era esencial. Era la época de la Razón, donde la realidad, para ser entendida, tenía que ser descrita y ordenada. Y buena parte de ese mismo concepto fue el desarrollado por los pintores de paisajes urbanos de los siglos XVII y XVIII.

A finales del siglo XVII el arquitecto y pintor Gaspar Van Wittel realizó un viaje por las principales ciudades italianas: Florencia, Nápoles, Venecia, Roma, dejando numerosas vistas de cada una de ellas. En Roma trabajó a partir de 1674, realizando *vedute* donde la ciudad era presentada desde diferentes puntos de vista, repetidos luego por otros pintores. Fue el creador de la *veduta* y sus obras se convirtieron en objeto de deseo de coleccionistas de prestigio y en un símbolo de *status* para los viajeros del *Grand Tour*, que difundieron el modo de pintar vistas urbanas de este artista por las principales capitales europeas: Londres, París, Berlín y Madrid. C. De Seta (De Seta, 2006) le considera el padre de lo que él denomina el "vedutismo analítico", con el que define un tipo de representación caracterizada por la precisión topográfica y el realismo aplicado a la representación del espacio urbano y de su arquitectura, combinado habitualmente con la inclusión en las escenas de personajes que añadían a la obra un tono anecdótico muy característico de los pintores flamencos, haciendo de Roma la ciudad no sólo de la *urbs*, sino también de la *civitas*. De la plaza Navona realizó varias vistas, siempre desde un punto de vista elevado y un encuadre perspéctico que le permitía destacar los tres principales espacios que hacían de la plaza el centro del mecenazgo artístico de Inocencio X: el palacio Panfili, Santa Inés y la Fuente de los Cuatro Ríos. Y fue ésta una constante que se repitió en sus restantes vistas de la ciudad, en las que ofrecía una visión tendente a destacar las grandes intervenciones realizadas por los papas sobre la urbe medieval.

En una de sus vistas de Nápoles Van Wittel dio forma a un modelo de vista urbana que sería luego muy repetido por los vedutistas napolitanos. En la obra representó la llegada a Nápoles del Duque de Medinaceli, su mecenas, resal-

Figura 9.5. Caspar A. Van Wittel "Vanvitelli". *Plaza Navona en Roma*, 1699. Museo Thyssen-Bornemisza (Madrid).

Figura 9.6. Caspar A. Van Wittel "Vanvitelli". *Castel Sant`Angelo visto desde el sur*, 1695. Colección privada.

tando la belleza del Golfo de Nápoles, con los palacios y villas urbanas sobre la costa.

Figura 9.7. Caspar A. Van Wittel "Vanvitelli". *Vista de Nápoles*, h. 1701. Colección Compton Verney (Reino Unido).

Mientras Van Wittel realizaba sus vistas de las principales ciudades de Italia, otro holandés, Luca Carlevarijs hacía lo propio en Venecia, ciudad que también había sido representada por Van Wittel a través de unas obras en las que se conseguía una perfecta unión entre la singularidad del espacio urbano y arquitectónico veneciano y su propio ambiente.

La confluencia de ambas figuras en la ciudad sería determinante para el surgimiento del *vedutismo,* como también lo sería el propio ambiente de la Venecia de finales del siglo XVII y del XVIII. La ciudad había alimentado durante largo tiempo su mito de ciudad única. Su particular forma –los islotes de la laguna que tanto atrajeron a pintores y viajeros–, su arquitectura, su gobierno y sus fiestas la habían hecho merecedora de ese mérito. Pero a principios del siglo XVIII era además una ciudad internacional y cosmopolita con un ambiente bullicioso y frenético, repleta de viajeros, intelectuales, aventureros, diplomáticos, coleccionistas y comerciantes. Y también de pintores, arquitectos, grabadores, escultores y editores interesados en su imagen. Su ambiente artístico era muy activo, compuesto en buena medida por artistas italianos que hacían el itinerario inverso al *Grand Tour*, viajando a otros países europeos, especialmente a Gran Bretaña y Francia, después de trabajar en la ciudad. Mientras la decadencia política de Venecia iba en aumento, la Plaza de San Marcos, la Piazzeta y otros espacios con tradición en la representación del poder se convertían en un teatro de fiestas permanentes donde nobleza y la burguesía adinerada exhibían la magnificencia de sus palacios y el lujo de sus pinturas, sus joyas y sus ajuares,

haciendo de Venecia un espacio de placer ajeno a la crisis por la que atravesaba. Todo ello hacía que se diesen las circunstancias propicias para que el *vedutismo* como género pictórico estuviese servido.

La contribución de *Las Magnificencias Venecianas*, publicadas en 1703, fue un paso más del proceso. Se trataba de una serie de "fábricas y vistas de Venecia dibujadas, puestas en perspectiva y talladas por Lucas Carlevarijs" que tenían un claro fin promocional de la ciudad y del propio pintor. En total 104 edificios de Venecia, públicos y privados, civiles y eclesiásticos, representados en perspectiva central o lateral, donde Carlevarijs demostraba su formación de arquitecto y escenógrafo, aplicando recursos procedentes de la geometría, la aritmética, la perspectiva y la arquitectura, con los que el artista holandés representaba los principales edificios de la ciudad y su ambiente, introduciendo ya gracias a los contrastes entre el blanco y el negro, los efectos lumínicos de la atmósfera veneciana. Las vistas, bastante realistas, fijaron un modelo muchas veces repetido por otros artistas interesados en captar a un público, el de los ricos del *Grand Tour*, a quienes ya nos les interesaban tanto las vistas con paisajes como los fragmentos urbanos con detalles específicos de la ciudad, a modo de postales, muy del estilo de lo que Van Wittel estaba haciendo también en sus vistas de Roma, Nápoles y Venecia.

Figura 9.8. Luca Carlevarijs. *El puente de Rialto*, en *Las Magnificencias Venecianas*. Venecia, 1703. Rijksmuseum (Amsterdam).

Figura 9.9. Luca Carlevarijs. *Vista de la Escuela de San Marcos,* en *Las Magnificencias Venecianas*. Venecia, 1703. Colección privada.

En una famosa *Guía de Forasteros* publicada en Venecia en 1700 se citaba ya a Luca Carlevarijs como uno de los más importantes pintores de paisajes y vistas urbanas de Venecia. Sus obras definirían el modo típicamente veneciano de representar la ciudad, mediante una mezcla de realidad y subjetividad. Carlevarijs se apartó de las representaciones estereotipadas y documentales que habían caracterizado a las vistas de Venecia hasta entonces. La fidelidad topográfica no era lo que más le importaba, y aunque partía de dibujos que tomaba del natural para realizar sus obras, a veces les componía forzando las leyes de la perspectiva si ello era necesario para mostrar el particular ambiente de la Venecia contemporánea que le interesaba, o para evocar un aspecto concreto de su pasado. La vista de la ciudad aparecía filtrada así a través de la subjetividad del artista. Los espacios simbólicos de Venecia: el muelle con el palacio ducal, San Giorgio Maggiore, la Piazzeta o la plaza de San Marcos son en sus obras escenarios donde la arquitectura y el paisaje urbano muestran el ambiente de la Venecia del momento en unas particulares condiciones definidas por la luz y la atmósfera, siempre en escenarios caracterizados por la amplitud y la magnificencia, en los que se mueven los habitantes de la ciudad mostrando el ambiente de la Venecia del momento. A veces realizan actividades cotidianas vinculadas a la vida política y mercantil de la ciudad. Otras celebran las fastuosas fiestas organizadas por la ciudad para recibir a personajes relevantes. Todas ellas construyen una imagen propagandística de la ciudad. Si

tenemos en cuenta el gran éxito que tuvieron estas pinturas entre los viajeros extranjeros podremos captar la potencialidad propagandística de unas obras que, casi a modo de reportajes, reflejaban una visión esplendorosa y magnífica de la Venecia del XVIII.

Figura 9.10. Luca Carlevarijs. *Entrada del embajador británico en el palacio ducal*, 1707. City Museum & Art Gallery (Birmingham).

Figura 9.11. Luca Carlevarijs. *Capricho con vista de puerto, el Arco de Constantino y Monumento ecuestre*, 1714. Colección privada (Milán).

En otras obras Carvelarijs creó composiciones imaginarias donde coexistían ruinas, monumentos antiguos y modernos, edificios reales y otros inventados. Se trataba de los denominados "caprichos" que ya hemos estudiado en el tema tres de este libro en relación con algunas representaciones de Roma realizadas a mediados del siglo XVII. En ellas podía aparecer un arco de triunfo similar al de Constantino junto a un puerto, edificios de diversas épocas, citas de la Antigüedad en escenarios modernos, etc. Todo ello en una composición unitaria en la que era imposible reconocer la ciudad representada.

3. El vedutismo veneciano del siglo XVIII. Canaletto, Guardi, Bellotto

3.1. *Canaletto: vistas reales y vistas inventadas*

El repertorio de imágenes de la ciudad que empezó a perfilar Carlevarijs en la Venecia de la Ilustración tuvo su continuidad en Giovanni Antonio Canal, "Canaletto" y en el resto de *vedutistas* que trabajaron allí a lo largo del siglo XVIII. Los ricos mecenas y coleccionistas adinerados que visitaban la ciudad, algunos de ellos miembros de la política y la diplomacia europea, apreciaron de modo especial esta pintura y fueron los responsables de que se consolidase, pasando a formar parte de los circuitos comerciales de más elevado prestigio, destinadas a las colecciones de los grandes mecenas de la Ilustración, entre los que se encontraban los propios monarcas de las cortes europeas. El mismísimo rey Jorge III compraría la colección de Canaletto y los reyes de la dinastía Saboya, de Austria y de Polonia acogerían a Bellotto entre sus pintores de corte. Las *vedute* subieron de este modo un escalón más, decisivo para su internacionalización, pasando de las manos de los viajeros cultos e interesados en la imagen de la ciudad a los circuitos comerciales más elevados. El hecho de que gran parte de las obras de los *vedutistas* venecianos se encuentren hoy en día en colecciones de la realeza y en colecciones privadas dice mucho de quienes fueron los destinatarios de sus obras.

De un modo especial el éxito de la pintura de Canaletto estuvo muy ligado a su éxito comercial. Y éste a los grandes mecenas para quienes trabajó, quienes promocionaron, compraron y difundieron sus vistas urbanas en sus países de origen y entre sus compatriotas. Les interesaban especialmente las vistas de Venecia, pues cuando el pintor representó las ciudades inglesas a los coleccionistas británicos no les interesó tanto, pues consideraron que carecían del exotismo de lo lejano y de la singularidad que siempre había caracterizado a Venecia.

Sus grandes promotores fueron un rico marchante de origen irlandés, Owen McSwido; un cónsul británico que era además coleccionista y editor, Joseph Smith, con quién Canaletto se convirtió en el *vedutista* más importante de Venecia y en el más demandado por el mercado inglés y, finalmente, Hugh Smithson, un duque inglés que se convirtió en el mecenas del pintor cuando éste viajó a Londres. Con el apoyo de Smith Canaletto publicó en 1733 el *Prospectus Magni Canalis Venetiarum*, un álbum con 14 vistas del Canal Grande de Venecia representado desde diferentes ángulos, que era en realidad un catálogo promocional de las habilidades del pintor en la representación de vistas de Venecia, puesto a disposición de potenciales compradores ingleses. El tema se convirtió en un ejemplo de la pintura de Canaletto en sus primeros años, en los que primaba la fidelidad topográfica en la representación de la imagen de la ciudad. Para el propio Smith realizaría más tarde, hacia 1744, un conjunto de 13 vistas donde el pintor escogió edificios venecianos y los trasladó de lugar o los alteró, creando imágenes "inventadas".

Figura 9.12. Giovanni Antonio Canale "Canaletto". *Regata en el Gran Canal.* h. 1734. Del *Prospectus Magni Canalis Venetiarum.* Royal Collection (Londres).

Nos interesa aquí saber que Canaleto representó la ciudad eligiendo nuevos ángulos y utilizando esquemas diferentes que aportaban una visión verosímil de la ciudad, incluyendo muchos detalles y una luz que identificaba el espacio en las diferentes horas del día, todo ello en un espacio pensado, racionalizado a través del empleo de la perspectiva, en el que el ambiente de Vene-

cia, de sus fiestas y su vida de ciudad comercial y próspera quedaba reflejada a través de sus habitantes, a modo de crónica, como cuando representó *La llegada del Embajador francés a Venecia* en 1726. Ahora ya no eran son sólo los grandes espacios de prestigio los pintados, sino muchos otros. Al principio, con una fidelidad topográfica, eligiendo el ángulo que mejor mostraba aquello que a los turistas y posibles compradores les podía interesar, y más tarde construyendo imágenes donde la vista urbana se abría en abanico y donde el pintor mezclaba la perspectiva central con la angular creando imágenes propias de la ciudad.

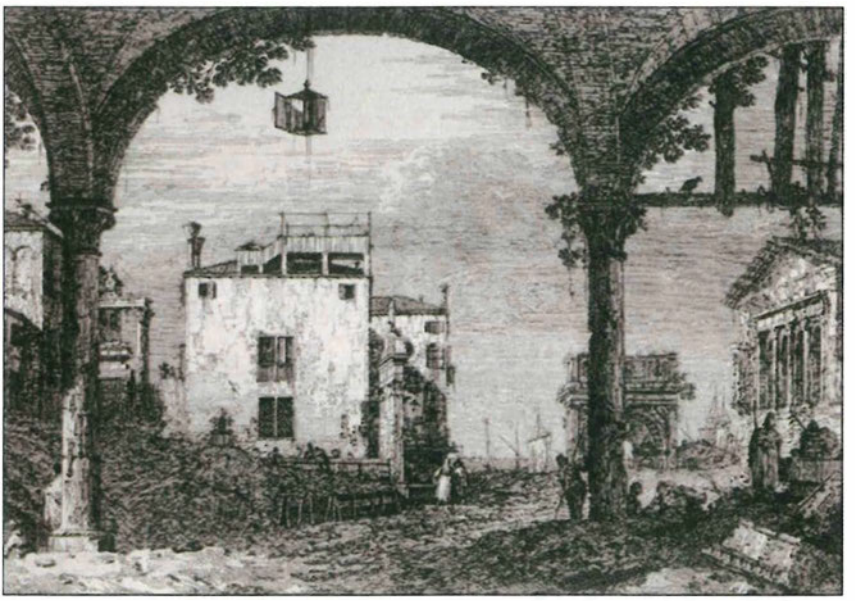


Figura 9.13. Giovanni Antonio Canale "Canaletto". *Capricho con pórtico*. h. 1742. Colección privada.

Canaleto hablaba de *vistas de lugares y vistas inventadas* para referirse a las obras que realizó a partir de mediados de siglo, en una distinción entre las vistas topográficamente exactas de lugares reales y aquellas otras que eran fruto de la invención pero que no se integraban dentro de lo que hasta ahora hemos visto como "caprichos". Pero lo cierto es que Canaletto "inventó" en casi todas sus obras, mezclando la fidelidad topográfica con la invención sin ningún tipo de problemas. Creaba así un nuevo modo de pintar la ciudad que según sus palabras consistía en "tomar un sitio del natural y adornarlo luego con bellos edificios sacados de aquí y de allá o ideales". Canaletto representó incluso una ciudad que pudo ser pero que nunca existió, como cuando pintó el puente de Rialto según un proyecto arquitectónico de Palladio no realizado.

Figura 9.14. Giovanni Antonio Canale "Canaletto". *La llegada del Embajador francés a Venecia*. h. 1740. Museo del Hermitage (San Petersburgo).

Figura 9.15. Giovanni Antonio Canale "Canaletto". *Capricho: el Gran Canal con el puente de Rialto proyectado por Palladio*. h. 1742. Galería Nacional de Parma.

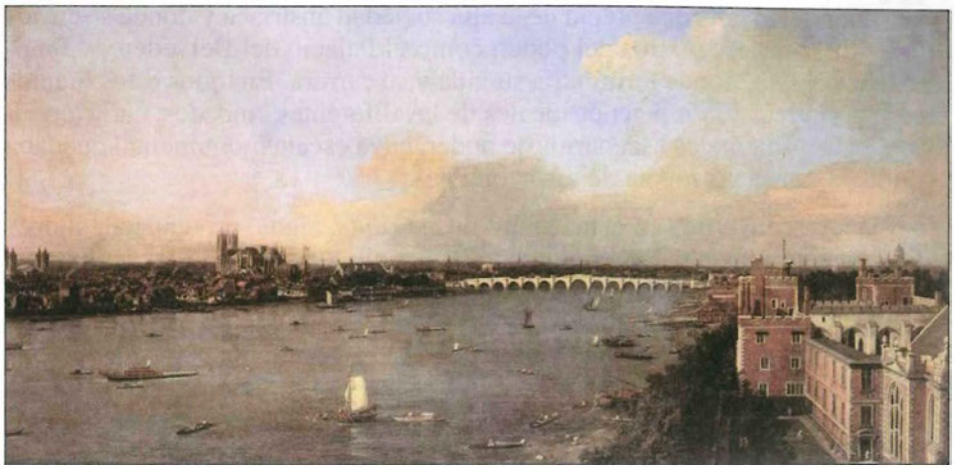


Figura 9.16. Giovanni Antonio Canale "Canaletto". *El río Thámesis visto desde Westmister*. h. 1747. Lobkowicz Collections (Praga).

3.2. *La fortuna de la Veduta*

Al éxito de Canaletto en el *vedutismo* veneciano siguió a mediados de siglo el de Bernardo Bellotto, su sobrino, con quién el estilo viaja por Europa. Todavía entonces los más importantes coleccionistas de vistas urbanas de Venecia seguían interesados en este tipo de pintura y encontraban para la misma un mercado apropiado. De hecho algunas de las obras de Belloto fueron adquiridas por Carlos Manuel III de Saboya. Belloto no sólo pintó en Venecia. Emprendió un viaje por Italia que le llevó a Roma, Florencia y Lucca, donde se dedicó a representar vistas urbanas. En Roma las ruinas de la Antigüedad, especialmente los arcos de triunfo se convierten para él en un elemento recurrente, pero no como "objeto arqueológico", sino como un elemento más del paisaje urbano moderno, pues es la ciudad contemporánea la que más le interesa y de la que deja constancia con una fidelidad absoluta, insistiendo en todos aquellos elementos –la luz, el detalle y la minuciosidad, la perspectiva y la captación precisa de los diferentes agentes atmosféricos, etc.– que aportan verosimilitud. Estas características se harán especialmente visibles en sus obras de Turín.

Belloto fue un pintor viajero que hizo el recorrido inverso a los viajeros del *Grand Tour*, siempre protegido por los más importantes comitentes, internacionalizando el gusto de las vistas urbanas en el resto de Italia y a través de Centroeuropa, caracterizadas por sus dos elementos fundamentales: el carácter descriptivo y el encuadre escenográfico. Se trasladó a Dresde, en Alemania, como pintor de corte encargado de ilustrar las nuevas realizaciones del nuevo gobierno ilustrado bajo el mecenazgo del Rey. Posteriormente a Munich y

Viena, donde gozaba de aprecio de la alta sociedad austriaca y dónde se encargó de pintar los escenarios del poder, como el Palacio del Belvedere, y finalmente a Polonia, donde terminaría su vida y su carrera. En todos estos lugares recreó con precisión imágenes ideales de las diferentes ciudades, caracterizadas por sus principales escenarios de poder, cuya escala monumental quedaba acentuada por la presencia de los habitantes.

Venecia, convertida en el epicentro de la *veduta*, siguió produciendo numerosas imágenes de la ciudad durante todo el siglo XVIII a partir del estilo creado por Canaletto. Michele Marieschi siguió sus pasos y también Francesco Guardi. Ambos tuvieron una formación como escenógrafos muy importante en su carrera, que se reflejó en el modo de interpretar la imagen de la ciudad. Guardi, por su parte, realizó obras de una gran fidelidad topográfica, como el Canaletto de lo primeros años, pero también creó muchos "caprichos", imágenes ideales de la ciudad donde se recurría a la mezcla de elementos reales con otros inventados, incluyendo en sus obras muchas arquitecturas palladianas rodeadas de una atmósfera brumosa que hacen de la ciudad un paisaje misterioso e irreal. De ahí la fortuna que este pintor tuvo entre los impresionistas. Pero el camino que inició, donde la emoción parecía primar sobre la Razón, abriría una nueva etapa y daría término al *vedutismo* tal y como se desarrolló en el siglo XVIII.

Figura 9.17. Bernardo Belloto. *El palacio real de Turín visto desde el oeste*, 1745. Galería Sabauda (Turín).

Figura 9.18. Bernardo Bellotto. *Vista de Viena desde el Belvedere*, 1759-1760. Kunsthistorisches Museum (Viena).

Figura 9.19. Michel Marieschi. *El Gran Canal con Santa María della Salute*, 1730. Museo Thyssen-Bornemisza (Madrid).

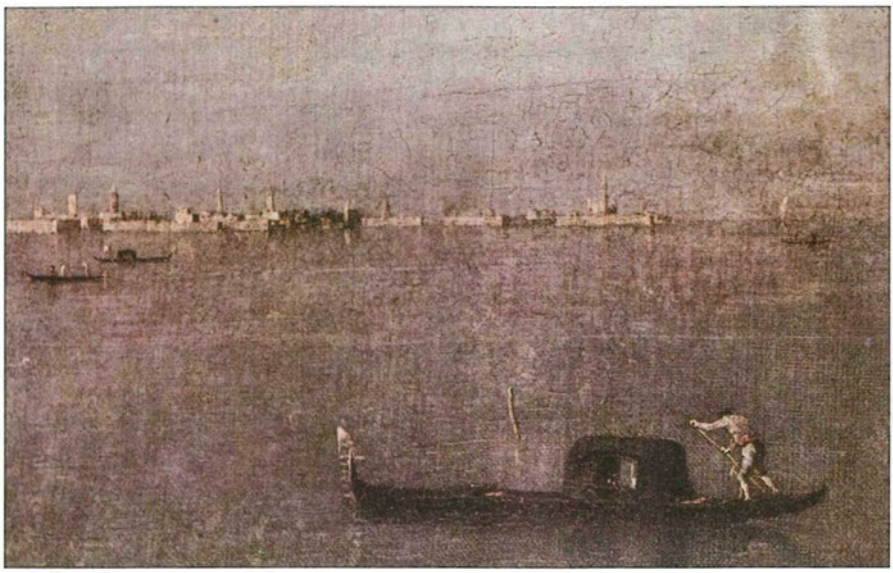


Figura 9.20. Francesco Guardi. *Góndola en la Laguna de Venecia*, 1765. Museo Poldi Pezzoli (Milán).

4. *Vedute* de Roma

No sólo en Venecia existía un activo mercado de *vedute*. Los monumentos de la Roma antigua y sus magníficas iglesias y palacios fueron desde el siglo XVI objeto de representación. Pero durante el siglo XVIII, con la consolidación del género de la *veduta* y la expansión del *Grand Tour*, la iconografía de la imagen de la ciudad conoce un nuevo momento de fortuna, especialmente gracias a los grabados, accesibles no sólo a los grandes personajes, sino también a un público más general. Los coleccionistas y viajeros franceses e ingleses que acudían a Roma ante el reclamo del pasado clásico demandaban este tipo de obras, en torno a las cuales existió un activo mercado y se creo una importante producción iconográfica que tuvo como objeto prioritario de interés las ruinas de la Antigüedad y la reconstrucción de edificios o conjuntos urbanos de la época clásica, pero también todos aquellos conjuntos de la Roma moderna que los papas habían creado con el fin de convertir a Roma en capital del arte y de la cultura: la plaza de España, la Fontana de Trevi, la plaza del Popolo, los principales palacios e iglesias... Todos estos monumentos, los de la Roma antigua y los de la moderna, constituían objetos de bagaje cultural de los visitantes del *Grand Tour*, ahora incentivados por el interés arqueológico y por la trascendencia cultural y política del descubrimiento de las ruinas de las ciudades de Pompeya y Herculano, que pronto comenzarían a rivalizar con los

descubrimientos arqueológicos de la Grecia antigua, generando un interesante debate desde el punto de vista cultural y estético.

A esta Roma moderna se dedicó especialmente uno de los grabadores más importantes de la ciudad, Giuseppe Vasi, que optó por reproducir los principales palacios e iglesias con fidelidad topográfica, dejando un conjunto de grabados que alcanzaron una gran difusión dentro y fuera de Italia, ejerciendo una importante influencia sobre los grabadores contemporáneos de vistas de ciudades, especialmente sobre Francesco Panini y Piranesi.

De hecho, la tradición de la *veduta* tuvo durante la segunda mitad de siglo un desarrollo interesante gracias a Francesco Panini, que a partir de 1764 realizó una serie de diseños destinados a una serie de 37 vistas de las cuatro principales basílicas y de los más importantes monumentos de Roma. Son famosos los dos cuadros de Panini –*Galería de Vistas de la Roma antigua* (1758) y *Galería de Vistas de la Roma moderna* (1759)– que el artista pintó bajo encargo de un rico mecenas delegado de la embajada de Francia en Roma, donde se representaban dos colecciones imaginarias, una con vistas de la Antigüedad romana que reunía los principales emblemas de la Roma antigua, y otras con la ciudad contemporánea. Ambas, enfrentadas, constituían una especie de crónica histórica de la ciudad y reflejaban al tiempo el interés e importancia que había adquirido este tipo de pintura en los ambientes artísticos del momento. De hecho F. Panini se convirtió en uno de los *vedutistas* más reconocidos de la ciudad. Sus vistas del Panteón de Roma, del interior de San Pedro, de las ruinas de la Antigüedad y los *caprichos*, en los que recreaba una Roma antigua inventada, mezclando elementos de diferentes épocas del pasado, fue muy abundante. Plasmó en ellas su visión de pintor, arquitecto y escenógrafo, reflejando unas ruinas que tenían un doble sentido: recordaban con nostalgia el esplendor pasado y mostraban al tiempo la belleza de su recreación en el presente.

En la segunda mitad del siglo XVIII acuden a Roma numerosos artistas de diferentes nacionalidades. Pintores, grabadores y escultores que viven con mecenas y espectadores el ambiente de efervescencia cultural y artística. Roma sigue siendo un modelo vivo, un mito permanente que reúne todo para ellos: Naturaleza, Arte, Historia... Es un lugar privilegiado de evocación de la Antigüedad donde confluyen diferentes sensibilidades: el interés arqueológico y la admiración hacia el mundo clásico como modo de afirmar la grandeza de la Roma barroca y de sus grandes mecenas.

Es éste el ambiente en el que se movería Piranesi a su llegada a la ciudad en 1740 desde Venecia, su lugar natal, bien formado ya en la cultura de la Antigüedad y en los tratados de Vitruvio y Palladio. Piranesi, que llamaba a Roma la "reina de las ciudades" se dedicó a realizar desde entonces grabados con vistas de la ciudad antigua y moderna que serían reunidas, junto a obras de otros autores, en varios volúmenes (*Varie vedute di Roma antica e moderna*, 1748 y *Alcune vedute di archi trionfali ed altri monumenti*, 1748) que influirían a muchos artistas posteriores. Le interesaba la topografía de la urbe y la

Figura 9.21. Giovanni Battista Pannini. *Galería de cuadros con las vistas de la Roma moderna*, 1758. Museo del Louvre (París).

Figura 9.22. Giovanni Battista Pannini. *Galería de cuadros con las vistas de la Roma antigua*, 1759. Museo del Louvre (París).

Figura 9.23. Giovanni Battista Pannini. *Capricho con ruinas clásicas*, 1730. Colección privada.

contemplación de las ruinas que habían conseguido sobrevivir al paso de los siglos, encerrando en su imagen la esencia de un pasado glorioso. Por eso en sus *vedute* de Roma representó el Campo de Marte, los Foros y edificios emblemáticos de urbe antigua, como el Teatro Marcelo, el Templo de Cibeles, el Coliseo, etc. Todos ellos conjuntos monumentales que transmiten la magnificencia de la Roma antigua en un ambiente teatral, donde Piranesi demuestra una sensibilidad hacia la Antigüedad que no es ya la de un anticuario, sino la de un arqueólogo. La vista de estos edificios desde una perspectiva central resaltaba su monumentalidad y magnificencia.

En sus obras el artista hacía apología de la Antigüedad romana en un ambiente que debemos poner en relación con la defensa del arte griego que realizaba Winckelmann por las mismas fechas. En medio de esta polémica Piranesi recreó en sus vistas imágenes de Roma donde la realidad y la fantasía se mezclaban, ofreciendo una interpertación libre y original de los monumentos, donde las estructuras colosales y teatrales se mezclaban con la naturaleza que las rodeaba en un ambiente muy especial de luces y sombras. A veces recreó las obras antiguas con gran fidelidad y otras directamente inventó, dando pie a través de la observación y representación de las ruinas de Roma a un diálogo con la Antigüedad con el que se abrieron nuevas vías para la creación de imágenes.

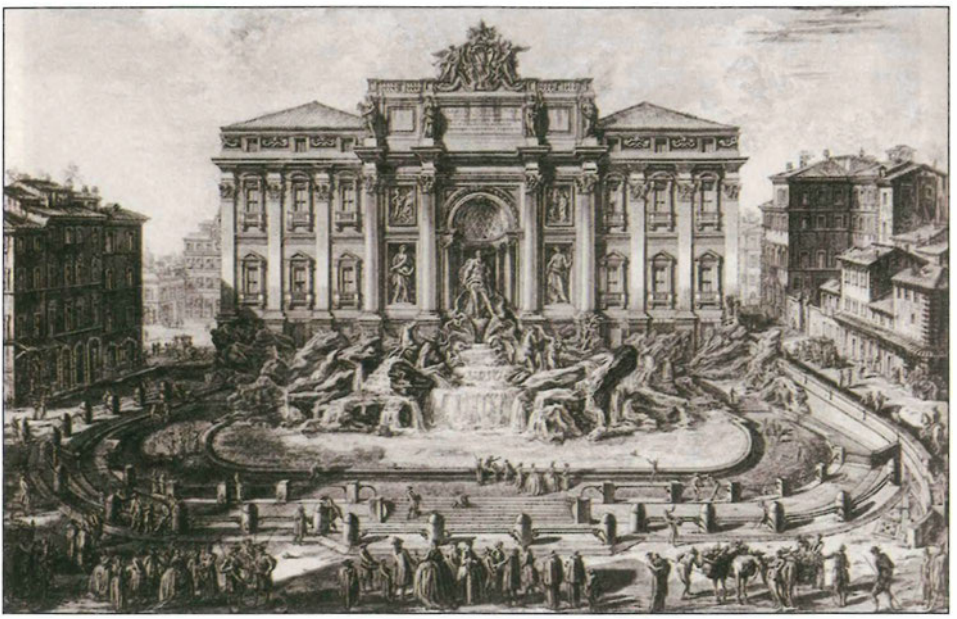


Figura 9.24. G.B. Piranesi. *La Fontana de Trevi*, 1773. Colección privada.

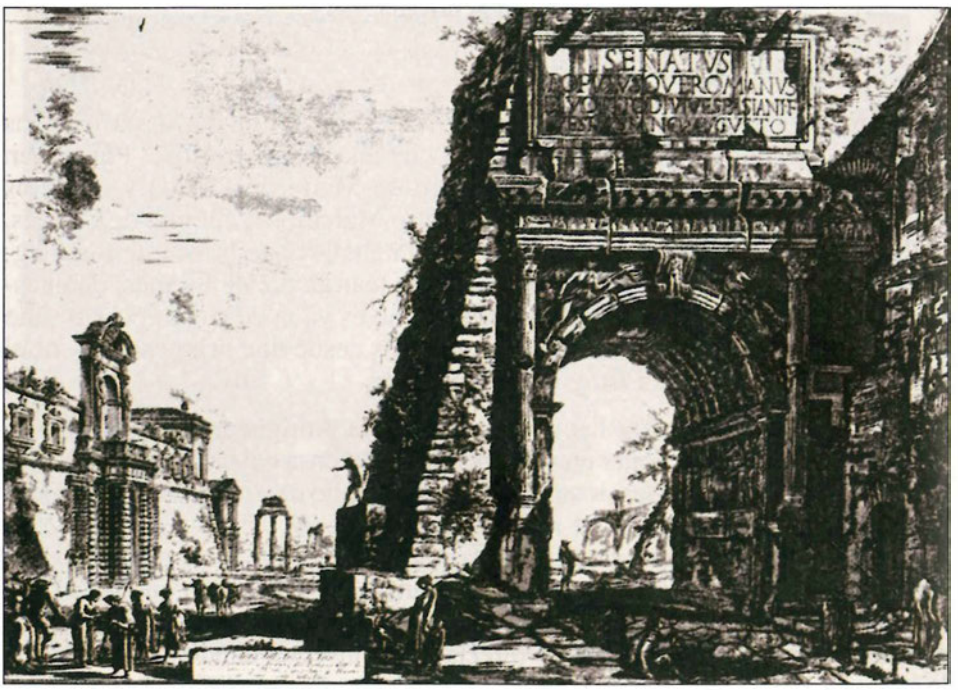


Figura 9.25. G.B. Piranesi. *Arco de Tito*, 1771. G.C.S. (Roma).

Bibliografía básica

BEDDINGTON, CH. y otros, (2010), *Venecia, Canaletto y sus rivales*. Bruselas, Fons Mercator.
En este catálogo de la Exposición de la National Gallery de Londres, el comisario se plantea la pintura de *vedute* de Canaletto en relación con la de otros pintores que cultivaron el mismo género. Para este capítulo, pero también para conocer mejor una Venecia que hoy visita un turismo de masas, como si uno fuera un viajero del XVIII, recomendamos su consulta.

DE SETA (2001), *L'Italia del Grand Tour. Da Montaigne a Goethe*. Nápoles, Electa.
El profesor De Seta estudia en este libro la historia del viaje a Italia desde el Renacimiento al siglo XVIII. Imagen y palabra le sirven de hilos conductores para escribir un libro muy sugerente sobre los viajeros ingleses, franceses y alemanes en Italia. Con este libro el alumno/a puede reflexionar sobre muchos de los temas aprendidos a lo largo del curso.

FICACCI, l. (2001)"Magnificence de Rome dans l'oeuvre gravé de Piranèse". En *Giambattista Piranesi. Le Antichità Romane, carceri, Alcune Vedute di Archi Troinfali, Vedute di Roma*, Milano, Edizione Gabriela Mazzotta. pp. 29-41.
La amplísima bibliografía sobre Piranesi, uno de los autores que más han atraído a historiadores y ensayistas contemporáneos, hace difícil seleccionar un título. Este estudio, realizado por uno de los especialistas en su obra, se ha elegido por centrarse en las vistas de Roma, que es lo que los alumnos de esta asignatura deben estudiar de este artista.

Bibliografía de ampliación

ALPERS, S., (1987), *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid, Hermann Blume.

BERNS, E., BONNER, D.E. (coords.) (1978), *The Origins of Italian veduta*. Providence, Brown University.

BERTRAND, G. (2003), *Le Grand Tour revisité. Pour une archéologie du tourisme: le voyage des Français en Italia, milieu XVIIIe-début XIXe siècle*. Roma, École française de Rome.

BEVILACQUA, M. (1998), *Roma nel secolo dei Lumi. Architettura erudizione scienza nella Pianta di G.B. Nolli*. Nápoles, Electa.

BEVILACQUA, M. (2004), *Nolli Vasi Piranesi. Immagine di Roma antica e moderna: rappresentare e conoceré la metrópoli di Lumi*. Roma, Artemide Ed.

BURNS, E., BONNER, D.E. (eds.) (1978), *The Origins of the Italian Veduta*, Providence (Rhode Islands), Brown University.

CASSINI, G. (1971), *Piante e vedute prospetiche di Venecia (1479-1855)*. Venecia.

DE SETA, C., STROFFOLINO, D. (eds.) (2001), *L'Europa moderna. Cartografia urbana e vedutismo*, Nápoles, Electa-Napoli.

DE SETA, C. (2006), *Roma, cinque secoli di vedute*. Nápoles, Electa.

FAGIOLO DELL'ARCO, M. (ed.) (1997), *The Grand Tour: Landscape and Veduta Paintings. Venice & Rome in the 18th Century*. Atlanta.

LIEDTKE, W. (2000), *A View of Delft. Vermeer and his Contemporaries*. Zwolle, Waanders Publishers.

NUTI, L. (1984), "All'origine del Gran Tour: immagini e cultura della città italiana negli Atlanti e nelle cosmografie del XVI secolo", *Storia Urbana*, nº 27, pp. 1-33.

LOS CONTENIDOS DE ESTE LIBRO PUEDEN SER
REPRODUCIDOS EN TODO O EN PARTE, SIEMPRE
Y CUANDO SE CITE LA FUENTE Y SE HAGA CON
FINES ACADÉMICOS, Y NO COMERCIALES

ISBN-13: 978-84-9961-010-8

CREATIVE COMMONS

www.cerasa.es